

GOVERNMENT OF INDIA

DEPARTMENT OF ARCHAEOLOGY

**CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY**

CALL No. **709.31** **Siv**

D.G A. 79.



**HISTOIRE DES ARTS ANCIENS
DE LA CHINE**

Volume paru dans ce même ouvrage :

L'Époque Préhistorique ; L'Époque Tcheou ; L'Époque Tch'ou et Ts'in.

ANNALES DU MUSÉE GUIMET

BIBLIOTHÈQUE D'ART. NOUVELLE SÉRIE : III

HISTOIRE DES ARTS ANCIENS DE LA CHINE

PAR

OSVALD SIRÉN

Professeur à l'Université
et Conservateur au Nationalmuseum de Stockholm

11-2

II

L'ÉPOQUE HAN ET LES SIX DYNASTIES

Avec 120 planches en héliotypie



71091-51
11-2

PARIS ET BRUXELLES
LES ÉDITIONS G. VAN OEST

—
1929

CL. AL
Aug. 11.32
Date. 03 54
Call No. 709.31 / 8v.

I

L'ÉPOQUE HAN : NOTES HISTORIQUES

L'époque qui emprunte son nom à la dynastie Han, et qui est des plus importantes dans l'histoire de la Chine tant au point de vue de la politique qu'à celui de la civilisation, fut précédée de plusieurs années de guerre civile avant que la nouvelle dynastie ne réussît à établir son autorité sur l'ensemble du pays. Les deux héros de ces guerres sont les fameux généraux Hiang Tsi et Lieou Pang; tous deux contribuèrent à rétablir l'État de Tch'ou, qui périclitait depuis la mort de Che Houang-ti (211 av. J.-C.). Le nouveau roi de Tch'ou, nommé Houai, choisit pour commander son armée du nord Hiang Tsi, personnalité violente, dit-on, et d'une force surhumaine; à la tête de son armée du sud il plaça Lieou Pang, qui était plutôt un esprit avisé et un habile organisateur. Il fut convenu que celui des deux généraux qui réussirait le premier à s'emparer de Hien-yang (Chen-si), capitale des États Ts'in, recevrait le titre de duc de Ts'in. Lieou Pang prit la ville, mais Hiang Tsi, arrivant aussitôt à la tête d'une armée plus forte, le contraignit à abandonner sa proie et à se contenter du titre de prince de Han et d'un fief moins grand, qui toutefois comprenait le Chen-si et la majeure partie du Sseu-tch'ouan. Dès lors (207 av. J.-C.) ces deux compagnons d'armes devinrent ennemis.

Hiang Tsi s'éleva au rang de roi de Tch'ou, tandis que l'ancien roi prenait le titre d'empereur; mais il ne tarda pas à supprimer ce titre pour adopter lui-même celui de « suprême roi ». Ces réformes violentes provoquèrent la révolte chez une partie de ses anciens lieutenants qu'il avait récompensés par des territoires; Lieou Pang était encore le plus dangereux de tous. Hiang Tsi réussit tout d'abord à repousser toutes les attaques et même à garder la suprématie pendant trois ou quatre ans. Mais Lieou Pang ne se lassait point d'organiser la résistance, et il finit par remporter sur Hiang Tsi une victoire déci-

sive. Le vaincu se tua pour ne point tomber aux mains de son rival. Lieou Pang accédait au pouvoir suprême et revêtait la dignité impériale sous le nom de Kao-tsou (202 av. J.-C.).

La nouvelle lignée de princes était d'origine purement chinoise, ce qui n'était pas le cas des dynasties Tch'ou et Ts'in. Lieou Pang était natif du Kan-sou où il avait dans sa jeunesse travaillé comme contremaître ; il descendait de la population autochtone, de la race aux cheveux noirs qui habitait depuis un temps immémorial les régions centrales de la Chine : c'est un fait que les historiens chinois aiment à faire ressortir ; à une époque plus reculée, ne désignait-on pas les Chinois sous le nom de « fils de Han » ?

L'empire de Kao-tsou ne fut pas dans les premiers temps, loin s'en faut, aussi vaste que celui de Che Honang-ti. Les provinces situées au sud du Yang-tseu demeuraient à moitié libres, et au nord également régnaient plusieurs princes indépendants. Ce n'est qu'à la suite de luttes prolongées que le nouvel empereur put réduire les vassaux rebelles, les remplacer par des outils plus obéissants, et faire face aux ennemis de l'extérieur, aux belliqueux Hiong-nou, tribu des Huns qui, faisant irruption à travers la Grande Muraille, barraient l'accès des provinces du nord-ouest. Les armées de Kao-tsou ne suffisaient pas à repousser les hordes de ces cavaliers nomades ; à force de présents et de diplomatie il n'en réussit pas moins à mettre obstacle, au moins pendant quelque temps, à de nouveaux progrès de leur part. Leurs attaques se renouvelèrent cependant sous les empereurs suivants ; les caravanes chinoises cheminant par la route septentrionale vers le bassin du Tarim n'étaient jamais garanties contre leurs embuscades. Il y avait là non seulement un danger politique, mais encore un empêchement de commercer extrêmement grave car, dès cette époque, les Chinois comptaient à leur actif une très importante exportation de soieries vers l'Asie occidentale, d'où ces marchandises étaient dirigées vers l'empire romain. C'est même à titre de patrie de la soie que la Chine fut d'abord connue de l'Occident ; on appelait les Chinois *Seres*, et le mot anglais *silk* (soie) en conserve le souvenir (*serica*).

Pour remédier à cet état de choses et pour assurer au commerce lucratif de la soie des communications sûres, le grand empereur Wou-ti (140-87 av. J.-C.) envoya sous la conduite du général Tchang K'ien une ambassade aux Yue-tche, peuplade qui habitait autrefois sur les confins occidentaux de la Chine, et que les Hiong-nou avait chassée vers la Bactriane et l'Inde septentrionale. Les Chinois espéraient contracter avec les chefs de ces Yue-tche une alliance qui leur permît d'opposer une meilleure résistance aux belliqueux Hiong-nou. Malheureusement, Tchang K'ien tomba en route aux mains des ennemis et resta dix ans prisonnier. Quand il put enfin s'évader, il reprit la

route de l'ouest avec une petite suite, et il atteignit le Ta-wan, royaume qu'il situait à 18000 *li* environ de la Chine. Les chefs toutefois se refusaient à une alliance si hasardeuse avec la lointaine Chine, et Tchang K'ien dut s'en retourner bredouille ; il passa cette fois plus au sud, par l'Inde septentrionale et le Tibet, et parvint — non sans rester encore une année prisonnier des Hiong-nou — à Tch'ang-ngan, capitale de l'empire chinois (126 av. J.-C.) [v. *Addenda*, p. 99].

Si les résultats politiques directs du long voyage accompli par Tchang K'ien étaient à peu près nuls, il n'en avait pas moins, pour employer l'expression des historiens de son pays, « frayé les voies ». Les renseignements précieux qu'il avait pu recueillir sur les pays et les peuples visités permirent à Wouti de consolider sa politique d'expansion et de travailler avec plus de suite à la sécurité des communications commerciales vers l'Occident. Tchang K'ien avait découvert, par exemple, que les marchandises du Sseu-tch'ouan atteignaient la Bactriane non pas directement, mais en passant par l'Inde, ce qui en haussait beaucoup le prix ; c'étaient les intermédiaires qui s'enrichissaient aux dépens des Chinois. On raconte aussi qu'il rapporta en Chine des échantillons des produits des pays occidentaux, entre autres des noix, des grenades, du vin ; c'est auprès des Parthes qu'il en avait appris la culture ou la préparation. Il est incontestable que les relations commerciales entre la Chine et l'Occident se développèrent d'une façon remarquable vers cette époque, bien que la soie chinoise atteignît ordinairement l'empire romain sous de fausses indications de provenance, parce que les Parthes, en ce temps maîtres des débouchés maritimes du golfe Persique, faisaient tout leur possible pour conserver leur situation d'intermédiaires. L'échange des marchandises fut certainement accompagné de celui des influences artistiques, et de ce côté il est hors de doute que les centres de civilisation perse ou hellénique de l'Asie occidentale donnèrent plus qu'ils ne reçurent : le témoignage nous en est fourni par plusieurs motifs nouveaux, par des éléments décoratifs qui apparaissent dans l'art chinois de l'époque Han. Ce n'est que plus tard, sous la dynastie T'ang, que les artistes chinois et les céramiques chinoises devaient inversement se frayer un chemin vers les pays d'Occident.

Ces communications, toutefois, ne demeuraient bonnes que tant que les Chinois réussissaient à maintenir leur prestige en Asie centrale. Dès que des luttes intestines, ou un gouvernement trop faible, rendaient l'empire plus vulnérable, les vigilants Hiong-nou saisissaient l'occasion de renouveler leurs razzias, d'attaquer les marches du nord-ouest, et de s'embusquer sur les pistes des caravanes. Les incidents les plus graves se produisirent à la chute de la dynastie Han-occidentale, en conséquence du gouvernement faible et des procédés désuets de l'usurpateur Wang Mang (9-23 de notre ère). De fortes

bandes de pillards, et notamment les fameux « Soneils rouges » du Chan-tong, s'emparèrent de diverses régions ; il s'ensuivit la famine, la misère et la décomposition générale de l'État. Wang Mang perdit la tête — au sens métaphorique et peu après au sens littéral. Un rejeton de l'ancienne dynastie Han monta sur le trône impérial sous le nom de Kouang-wou (25 de notre ère). Il fondait la dynastie dite des Han orientaux.

Un nouveau palais impérial fut construit à Lo-yang, car la capitale occidentale, Tch'ang-ngan, résidence de la dynastie Han antérieure, demeurait au pouvoir des rebelles. Le nouveau monarque dut lutter pendant de longues années avant d'établir sa domination sur tout l'empire. Pendant ce temps, les Hiong-nou, devenus de plus en plus agressifs au cours de ces années malheureuses, pouvaient presque impunément harceler les frontières du nord-ouest. Ce n'est que sous le second prince de la dynastie Han orientale, Ming-ti (58-75 ap. J.-C.) que la lutte contre l'ennemi extérieur fut sérieusement reprise et qu'on s'efforça de rétablir les communications avec les pays de l'Asie centrale. L'histoire de cet effort, le rétablissement de l'influence politique de la Chine auprès des innombrables roitelets (souvent en guerre les uns contre les autres) qui régnaient dans ces régions, tout cela est raconté en détail dans le *Heou Han chou* (histoire de la dynastie Han postérieure), rédigé par Fan Ye (mort en 445), d'après des traditions et des documents anciens. Parmi ces documents, les rapports soumis à l'empereur par Pan Tch'ao et son fils Pan Yong sont d'un intérêt tout particulier. Ces deux généraux célèbres furent pendant longtemps ambassadeurs de Chine ou « protecteurs suprêmes » auprès des petits royaumes de l'ouest.

C'est en l'an 73 de notre ère que Ming-ti chargea Pan Tch'ao d'une première mission : un autre général venait de remporter une victoire sur les Hiong-nou septentrionaux, et l'année suivante, Pan Tch'ao, au cours d'une nouvelle expédition, réussit à pousser plus loin vers l'ouest. Les forces dont il disposait étaient des plus modestes, mais son intelligence et son intrépidité, doublées d'un rare talent de diplomate, firent plus que de grandes armées pour rétablir le prestige de la Chine auprès des petits potentats asiatiques. Ses rapports donnent une excellente idée de son œuvre et de sa manière : citons, par exemple, ce passage extrait de celui qu'il adressa à l'empereur en 78 de notre ère :

« J'ai vu que l'empereur votre prédécesseur désirait s'ouvrir les contrées d'Occident, c'est pourquoi au nord il attaqua les Hiong-nou ; vers l'ouest, il envoya des ambassadeurs dans les royaumes étrangers. [Les princes de] Chan-chan (au sud du Lop-nor) et Yu-t'ien (Khotan) se tournèrent vers notre influence régénératrice. Maintenant [le pays de] Kiu-mi (Uzun-tati), So-kiu

(Yarkand), Sou-le (Kachgar), les Yue-tche (Indoscythes), les Wou-souen (dans la vallée d'Ili) et le K'ang-kiu (Sogdiane) désirent derechef venir se réfugier auprès de nous. Je voudrais réunir toutes leurs forces pour écraser et détruire K'ieou-tseu (Koutcha) pour rouvrir et pacifier la route qui mène en Chine. Quand nous nous serons emparés de K'ieou-tseu (Koutcha), alors parmi les pays d'Occident il n'y en aura plus guère qu'un sur cent qui ne se soumettra pas encore...

« Dans les générations qui nous ont précédés, quand on a tenu une délibération, tous ont dit : « S'emparer des trente-six royaumes, c'est ce dont on peut dire que c'est couper le bras droit des Hiong-nou. Maintenant les divers royaumes des contrées d'Occident, à partir du lieu où se couche le soleil, se tournent tous vers notre influence régénératrice ; grands et petits sont très satisfaits, les tributs et les présents ne s'interrompent pas. Seuls les royaumes de Yen-ki (Karachar) et K'ieou tseu (Koutcha) ne sont pas encore soumis et asservis. Auparavant, avec 36 officiers, mes subordonnés, je fus chargé d'une mission dans les contrées lointaines ; je rencontrai beaucoup de difficultés et d'obstacles. Depuis le moment où, abandonné de tous, je me gardai à Sou-le (Kachgar) jusqu'à maintenant, cinq années se sont écoulées. Les barbares Hou sont versatiles, je le sais fort bien : cependant, si vous interrogez les habitants des villes grandes et petites, tous vous diront qu'ils se confient aux Han comme ils se confieraient au Ciel. Si on tire parti de ces dispositions, alors les Ts'ong-ling (Pamirs) pourront être traversés ; alors K'ieou tseu (Koutcha) pourra être attaqué. Maintenant, il faut nommer roi de K'ieou-tseu (Koutcha) Po-pa, fils du roi de ce royaume, qui est en otage auprès de l'empereur. Vous le ferez escorter par plusieurs centaines de fantassins et de cavaliers et vous lui adjoindrez les troupes réunies des divers royaumes ; en quelques mois, K'ieou-tseu (Koutcha) pourra être conquis. Se servir des barbares pour attaquer les barbares, c'est là le meilleur parti à suivre (1). »

L'empereur comprenait l'importance des vastes desseins de Pan Tch'ao, et envoya les renforts demandés, de sorte que le général put poursuivre son œuvre. Ce n'est qu'en 102 qu'il rentra, après avoir, comme il l'écrit dans ses lettres, « créé des rois, donné la paix aux populations sans causer de troubles dans l'Empire du Milieu, et sans épuiser ses soldats, enfin, gagné l'amitié des barbares lointains ».

Pan Tch'ao n'atteignit jamais en personne l'Orient romain, mais en l'an 97 il chargea son lieutenant Kan Ying d'une mission de reconnaissance en Ta Ts'in (Syrie). Celui-ci parvint aux rivages du golfe Persique en vue de conti-

(1) Cf. E. CHAVANNES, *les Pays d'Occident d'après le Heou Han chou*, T'oung Pao, 1907, p. 149 sqq., et aussi *Trois généraux chinois de la dynastie des Han orientaux*, T'oung Pao, 1906, p. 210 sqq.

nuer son voyage par mer, mais les Parthes installés sur le littoral lui firent une description de la longue traversée assez affreuse pour le détourner de son projet : sans doute ne désiraient-ils pas voir les Chinois se mettre en rapports commerciaux directs avec les Romains. On se rappelle toutefois que vers cette même époque un marchand macédonien, Maes Titianus, pénétra jusqu'en Chine par l'Asie centrale (1).

Ce qui eut encore plus d'effet sur les relations entre l'Orient et l'Occident, ce fut l'essor de la navigation au 1^{er} siècle de notre ère. Les marins égyptiens et grecs ouvrirent une route commerciale régulière de la mer Rouge aux ports de l'Inde, et de là, d'autres navires faisaient voile vers l'Indochine. C'est ainsi qu'une troupe d'acrobates, venue de Ta T'sin (Syrie), aborda en Birmanie en l'an 120 et continua son voyage jusqu'à la capitale de la Chine (2).

On croit que des marchands indiens et romains atteignirent l'Empire du Milieu par le même itinéraire. L'un d'eux y aurait été envoyé par l'empereur Marc-Aurèle. La traversée était certes longue, mais à beaucoup d'égards moins redoutable que l'interminable voyage en caravane par les déserts salés et les cols perdus dans les neiges.

Parmi les races fort diverses qui occupaient alors les territoires situés entre la Chine et l'empire romain, ce furent sans doute les Parthes et les Kushânas (Yue-tche?) qui jouèrent le plus grand rôle dans le domaine de l'art et de la culture. Les premiers détenaient le vieil empire perse, où l'héritage achéménide se fondait dans des courants d'influence hellénistique ; les seconds s'étaient répandus surtout dans la Bactriane et l'Inde septentrionale, et les éléments d'art grec qui parvinrent jusque-là s'y greffèrent sur la souche hindoue. C'est d'une fusion analogue que naquit l'art dit gréco-bouddhique, la sculpture du Gandhâra, mais au moment de sa floraison (1^{er}-iv^e siècles), la Chine n'avait pas encore l'emploi d'une sculpture bouddhique. Les auteurs chinois, il est vrai, et notamment le *Heou Han chou* déjà cité, nous disent bien que des missionnaires bouddhistes venus d'Indoscythie parvinrent en Chine dès l'an 2 de notre ère, et que l'empereur Ming-ti envoya une ambassade à seule fin de se renseigner sur la nouvelle religion, mais ces traditions paraissent reposer sur des bases incertaines, d'autant plus qu'elles nous parviennent sous forme de légendes (le rêve de l'empereur, la fondation miraculeuse du temple du Cheval Blanc). On peut avoir plus de confiance dans l'assertion donnée à la fois par le *Wei Lio* et le *Heou Han chou* que le roi Ying de Tch'cou, petit État vassal de la Chine centrale, était un sectateur ardent de la nouvelle religion et qu'il en observait scrupuleusement les lois sur l'abstinence et l'inter-

(1) Cf. E. CHAVANNES, *les Pays d'Occident d'après le Heou Han chou*, T'oung Pao, 1907, p. 150.

(2) HIRTH, *China and the Roman Orient*, 1883.

diction de tuer. A cette époque, soit vers 65 de notre ère, il semble que le bouddhisme ait fait des progrès sensibles dans la Chine centrale. Mais le premier empereur qui l'ait vraiment adopté fut sans doute Houan-ti (147-167 de notre ère). L'auteur du *Heou Han chou*, nommé, nous l'avons dit, Fan Ye (mort en 445), s'étonne toutefois que les Écritures bouddhiques ne fussent pas plus généralement connues dès cette époque, et que les auteurs comme Tchang K'ien et Pan Yong, qui avaient vu les Indoscythes chez eux, ne disent pas un mot de cette religion ; aussi Fan Ye n'est-il pas loin de croire qu'elle était restée au début une doctrine secrète. En bon Chinois, il fait remarquer aussi que les doctrines bouddhiques sur la purification du cœur, sur la délivrance des entraves du désir, sur l'être et le non-être, découlent des Écritures taoïques (1).

Le taoïsme avait, en effet, poussé des racines plus profondes dans l'âme chinoise ; il n'était pas incompatible avec la vieille religion animiste et le culte des âmes des ancêtres. D'un côté, les idées traditionnelles se trouvèrent spiritualisées par les doctrines taoïques qui leur prêtèrent un caractère plus panthéiste ; d'autre part, naquit une sorte de sacerdoce auquel la croyance populaire attribuait des pouvoirs surnaturels. Le mysticisme taoïque constitua, peut-on dire, le principal courant religieux pendant toute la dynastie Han. Si l'on continuait à pratiquer les sacrifices selon les vieux rites, on ne leur attachait plus la même importance qu'autrefois ; les esprits les plus éclairés n'y reconnaissaient plus les bases mêmes de toute religion.

Ce changement se trouve reflété dans l'art de cette époque. Il ne se concentre plus sur la fabrication de vases rituels et d'ustensiles de sacrifice enrichis d'ornements symboliques. Il se donne plus libre carrière tant comme art profane que comme art religieux ; on adopte des formes moins hiératiques, des motifs plus rapprochés de la nature et plus variés. Nous allons constater que les formes des vases rituels se simplifient et s'épurent dans un sens classique, que leur décor est moins généreux qu'à l'époque Tcheou ; souvent s'y présente un thème emprunté au monde animal ou à l'humanité qui n'est plus une convention abstraite ; l'artiste ne cherche qu'à rendre la beauté et le mouvement de la vie. Certains de ces motifs puisent leur origine dans la pensée taoïque ; on n'en saurait douter, si rares que soient nos renseignements sur leur signification symbolique. Ils nous touchent surtout par leur beauté purement artistique, et on pourrait en dire autant de beaucoup d'objets d'ornement en bronze, en jade, en terre cuite, décorés de motifs animaliers.

La transformation des idées à cette époque a laissé des traces en bien

(1) Cf. E. CHAVANNES, *les Pays d'Occident d'après le Wei Lio*. T'oung Pao, 1903, p. 530, et *op. cit.*, T'oung Pao, 1907, p. 219.

d'autres domaines, nous aurons l'occasion de le constater en étudiant la sculpture, la peinture et l'architecture : contentons-nous ici de signaler son importance dans la littérature. La poésie chinoise, au sens moderne du terme, remonte précisément à l'époque Han. L'histoire, qui n'était qu'un sec enregistrement de dates et de traditions, devient avec l'ouvrage classique de Sseu-ma Ts'ien — qui raconte l'histoire de la Chine depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'an 100 de notre ère — une branche importante de la littérature. On ramène au jour les anciens classiques — ceux du moins qui ont échappé à la grande destruction voulue par Che Houang-ti ; on en rédige d'autres, plus ou moins librement, de mémoire, et les lettrés confucianistes en font le commentaire. Cette caste de savants reprend toute son influence, bonne ou mauvaise ; la culture littéraire, pour ne pas dire humaniste, est de nouveau honorée comme une distinction sociale à laquelle naissance et richesse cèdent le pas, et elle demeurera une des colonnes de la civilisation chinoise jusqu'à la dissolution de la vieille Chine, jusqu'à sa transformation toute récente en république.

Ainsi, la culture de l'époque Han fut à beaucoup d'égards une renaissance, plus indépendante certes, plus originale et plus féconde que la Renaissance européenne. Son art se distingue par ses idées et ses modes d'expression de tout ce que la Chine avait connu jusqu'alors. A cela une raison majeure : c'est qu'il s'assimile beaucoup d'influences venues de l'ouest ; en même temps, il vise à maintenir la continuité des traditions nationales que l'usurpateur Che Houang-ti avait brutalement interrompues, au dire des vrais Chinois. Cet art était assez vigoureux pour demeurer indépendant et national dans l'acception la plus large du terme, en dépit de tout ce qu'il absorba d'éléments étrangers.

II

LES SÉPULTURES DE L'ÉPOQUE HAN

Si nous nous bornons pour le moment à étudier les ouvrages en bronze, en céramique, en jade et en laque, nous aurons surtout affaire à des objets retirés des sépultures, et qui étaient destinés à servir aux morts, ou tout au moins à les accompagner dans la tombe, lors même qu'ils avaient d'abord servi aux vivants. Tels sont les parures, les armes, les ustensiles de ménage, les garnitures de char et harnachements, les vases rituels ; à l'usage exclusif des morts il y a des poteries, et divers objets en pierre ou en terre cuite qui meublent les sépultures.

Nous ne pouvons encore nous faire qu'une idée incomplète de l'aspect des sépultures Han, quoique nous marchions ici sur un terrain plus sûr qu'en ce qui concerne les sépultures Tcheou. On a fouillé des sépultures Han non seulement en Chine, mais aussi en Corée, et il existe des comptes rendus de ces fouilles. Toutefois, il s'agit généralement de sépultures d'importance secondaire ; les grands tumulus impériaux de Kong-ling au nord de Hien-yang-hien (planche I), où sont enterrés, sauf un, tous les souverains de la dynastie Han-occidentale, depuis Kao-tsou (195 av. J.-C.) jusqu'à P'ing-ti (mort en l'an 5 de notre ère), n'ont jamais été ouverts dans les temps modernes. Leur aspect extérieur est à peu près identique à celui des sépultures Tcheou : ce sont toujours des troncs de pyramide (fig. 1). Mais le terrain environnant avait sans doute reçu quelques dispositions nouvelles ; parfois il est enclos d'un mur. Un « chemin des esprits » s'étendait dans la direction sud, et se terminait par deux puissants pylônes, devant lesquels se dressaient des lions. Nous aurons l'occasion d'étudier certains de ces pylônes et lions de pierre à propos de la sculpture. En fait, sous les Han postérieurs, ils furent parfois multipliés et placés deux par deux non seulement du côté sud, mais encore

sur les trois autres côtés du tumulus. Un nouvel enrichissement de la composition extérieure des sépultures est marqué par la pose de tablettes et de

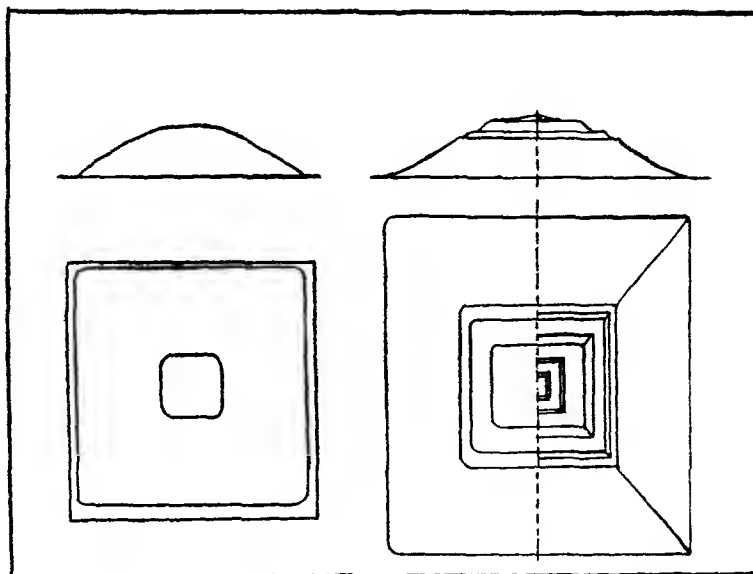


FIG. 1. — Plan de sépultures Han, d'après M. T. SEKINO.

colonnes à droite et à gauche du « chemin des esprits », mais cette innovation est peut-être postérieure à l'époque Han (1).



FIG. 2. — Estampage d'un motif imprimé sur les briques d'une sépulture (grandeur de l'original).

Comment l'intérieur des sépultures impériales était-il fait ? Nous n'en savons à peu près rien ; nous pouvons supposer qu'il comportait au moins deux salles souterraines revêtues de briques ornées (fig. 2) ou de bas-reliefs en pierre. Une sépulture sans prétentions et d'importance moyenne se composait ordinairement d'une petite salle rectangulaire à plafond plat ou pyramidal, auquel cas le tombeau ressemblait à une petite maison. Un archéologue belge, M. le docteur Buckens, médecin des chemins de fer, a

fouillé plusieurs sépultures de ce type dans les régions de Tcheng-tcheou et de Lo-yang (Ho-nan : c'était le centre de l'empire Han (2).

(1) On trouve quelques détails sur la sépulture des empereurs Han dans le *Ts'ien Han chou*. Cf. J.-J. M. DE GROOF, *The Religious System of China*, II, p. 423, Leyde, 1894 (v. *Addenda*, p. 99).

(2) Dr. F. BUCKENS, *les Antiquités funéraires du Ho-nan central et la conception de l'âme dans la Chine primitive*. Bulletin de la Société d'anthropologie de Bruxelles, t. XXXVI, 1921.

Cet archéologue distingue quatre types de tombeaux. Le plus simple a la forme d'une boîte mesurant environ 3 m. 80 de longueur, 1 m. 18 de largeur, 1 m. 25 de hauteur. Si deux de ces boîtes se trouvent juxtaposées, on a un double tombeau ordinaire ; mais elles sont parfois placées d'équerre et, dans ce cas, on accède de l'une à l'autre par une porte intérieure. On rencontre aussi, nous l'avons dit, des tombes en forme de maisonnette, avec toit à deux pentes, pignons, panneaux de porte ornés, qui démontrent encore mieux que les autres types qu'on entendait faire une véritable demeure pour le défunt.

Toutes ces sépultures, creusées dans les terrains relativement fermes du *loess*, sont garnies de plaques de terre assez peu cuite, creuses, et de grandes dimensions ; leurs mesures moyennes sont de 1 m. 12 à 1 m. 20 de longueur, sur 0 m. 35 à 0 m. 45 de largeur et 0 m. 12 à 0 m. 14 d'épaisseur. A une de leurs extrémités, elles sont ordinairement pourvues de deux trous cylindriques, et, à l'autre, d'ouvertures rectangulaires (fig. 3). Les plaques qui forment le sol et le plafond sont posées à plat transversalement au grand axe de la tombe, et elles ne sont généralement pas ornées (fig. 4) ; celles qui constituent les parois sont posées de champ en deux couches, et elles sont ornées de dessins géométriques frappés à l'emporte-pièce et rapportés (planche 2 A) ou de figures imprimées dans l'argile molle (planche 3), ou encore dessinées avec un bâton ou autre outil pointu (planche 2 B). En cas d'impression, les ornements sont en relief ; faits à main levée, ils ont plutôt l'aspect de gravures. En général, une petite fente est ménagée entre le plafond et la paroi méridionale, et quelquefois, au lieu de reposer directement sur les parois, le plafond en est isolé par une couche de briques minces. L'abondance dans la Chine du nord et du centre de ces briques creuses et ornées prouve assez que les sépultures de ce type furent très communes à l'époque Han, et peut-être même postérieurement. En même temps, on rencontre parfois de minces briques cannelées à l'intérieur des sépultures ; il s'agit sans doute de tombes plus grandes que recouvraient des voûtes ou des poutres de bois.

Dans les sépultures en forme de maisonnette, les dalles de briques sont, bien entendu, d'autant plus nombreuses que la « toiture » forme un dièdre et non un plan ; la façade sud se complique d'un tympan et de fausses portes ; à tous autres égards, elles sont de forme et de construction analogues aux petites sépultures. Dans certains cas, les portes sont exécutées en relief, simulant l'entre-bâillement ; parfois des personnages humains sont figurés sur le point d'y entrer. Il existe même des exemples de façades garnies d'un pilier de chaque côté : ailleurs, les piliers ont été construits à part et plantés devant la tombe.

Ces colonnes ou piliers en forme de tours affectent à peu près la même

forme architecturale que les grands pylônes qui marquent l'accès des sépultures ; dans l'un et l'autre cas ils avaient sans doute pour fonction de servir de porte au « chemin des esprits ». Mais ils se trouvent ici à ciel ouvert, et là sous terre. Leurs ornements se composent de têtes de bœuf ou de cerf, exécutées en haut-relief, ainsi que des ornements imprimés habituels.

Il est assez étrange que le docteur Buckens n'ait trouvé, dans les sépultures qu'il a ouvertes, que des restes insignifiants de squelettes, mais toutes renfermaient des séries plus ou moins complètes de vases en terre cuite. Les plus

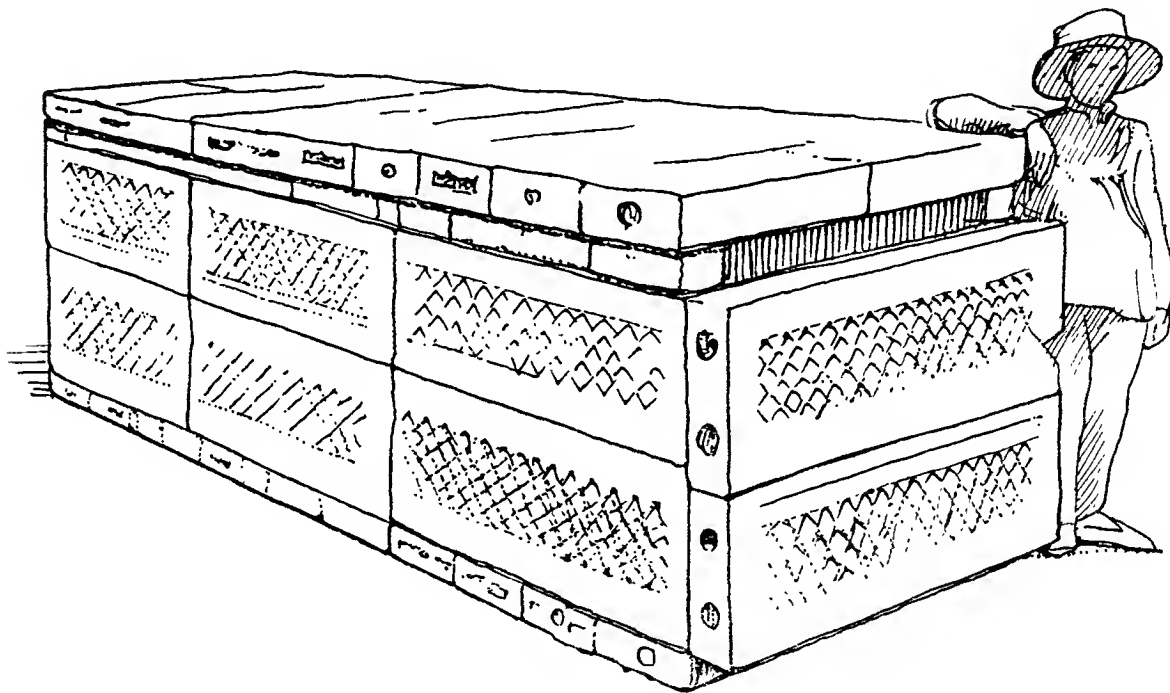


FIG. 3. — Aspect extérieur d'une tombe Han (d'après F. BUCKENS, *les Antiquités funéraires du Ho-nan central*).

importants de ces vases sont les cinq urnes à grains (destinées aux cinq espèces de semences prescrites par les rituels), les trois vases en forme de pot (réservés à diverses sortes de viandes) et un ou deux vases, moins grands, pour l'eau et le vin, outre les poêles de cuisine avec des casseroles. On trouva également dans plusieurs sépultures des trépieds *ting* et autres vases rituels, ainsi que des coupes et des écuelles. Dans les sépultures relativement modestes, les vases étaient de terre grise peu cuite, et souvent si poreuse qu'on n'aurait guère pu y conserver de l'eau ; dans les plus belles, les vases étaient recouverts d'un glazis brun jaunâtre ou verdâtre, et ornés. Nous aurons l'occasion d'y revenir ainsi qu'aux vases d'argile peinte, qui étaient d'usage courant dans les sépultures Han. L'archéologue belge admet, sans démonstration probante, que certains espaces vides étaient occupés par des chars en glaise non cuite qui ont

totale­ment disparu. De plus, il a retrouvé dans beaucoup de sépultures des pièces de monnaie, les unes placées dans la main du défunt, les autres dans ses oreilles ou dans sa bouche ; des miroirs de bronze avec l'inscription ordinaire *chen-ming* (clarté de l'âme) lesquels étaient posés sur la poitrine ; enfin des agrafes de ceinture. Les sépultures en question ne contenaient pas d'autres objets d'ornement, ni pour les chars ou les harnais, ni pour la parure personnelle.

Des quantités d'objets analogues à ceux que nous venons d'énumérer ont été retirés des fouilles faites en diverses parties de la Chine, principalement dans le Chen-si et le Ho-nan, où les deux dynasties Han avaient fait leurs capi-

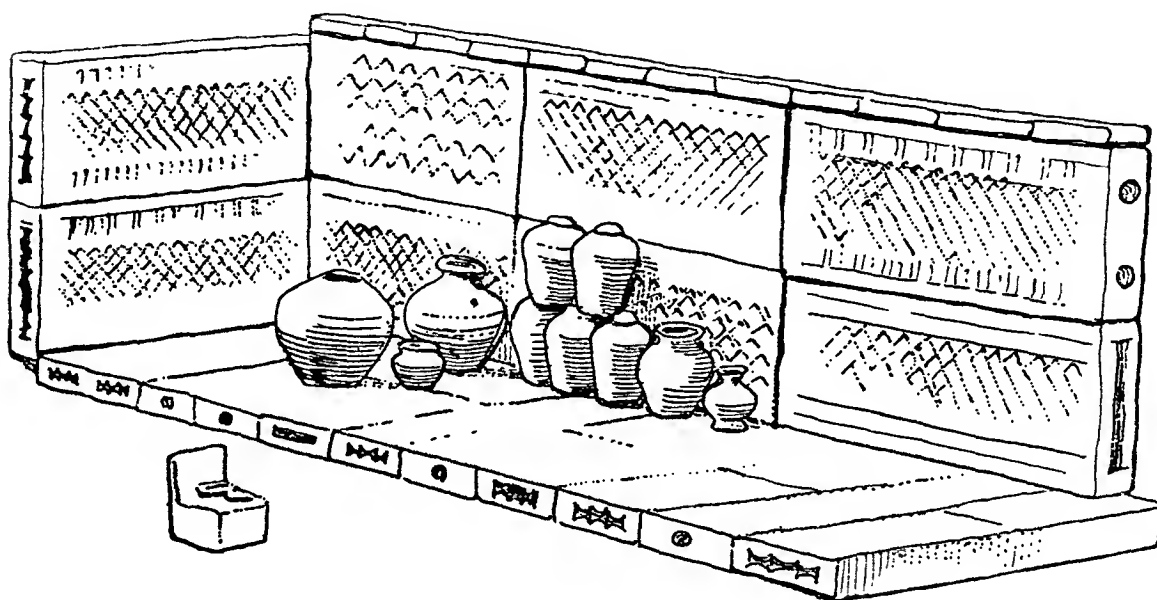


FIG. 4. — Aspect d'une tombe Han ouverte (d'après F. BUCKENS, *les Antiquités funéraires du Ho-nan central*).

tales. Mais nous manquons de renseignements précis sur la position de ces objets à l'intérieur des tombes, parce que les sépultures ouvertes ou entr'ouvertes que les archéologues européens ont pu étudier avaient déjà été en grande partie pillées. L'auteur a pu lui-même examiner au nord de Hien-yang une petite sépulture Han en assez mauvais état qu'on avait transformée en four à briques. La salle était approximativement ronde, la paroi garnie des briques cannelées ordinaires.

A Tchao-houa-hien il y avait une tombe mieux conservée où Ségalen et Lartigue descendirent au cours de leur voyage de 1914 dans le Sseu-tch'ouan (1). Ici la salle mesurait 5 m. 40 × 1 m. 90 ; elle était couverte d'une voûte en ber-

(1) Cf. V. SÉGALIN, *Premier exposé des résultats archéologiques...* Journal asiatique, mai-juin 1915, p. 481, fig. 40.

ceau : les murs étaient revêtus de longues briques étroites ornées en losanges, et enrichies en relief d'un sujet représentant un homme dans un char tiré par un cheval majestueux (planche 3). Les sujets de cette espèce, les frises de chars ou de cavaliers, ne sont pas rares sur les briques des sépultures Han, et ils se rapportent peut-être au voyage des morts ou à quelque cortège funéraire. Ailleurs les briques sont ornées de scènes de chasse ou de figures d'animaux, les cerfs, les ours, les tigres sont représentés en pleine course, s'entre-attaquant, ou encore poursuivis par des archers à cheval (planche 4). Le caractère et le mouvement de ces bêtes sont rendus avec un art consommé qui n'a pas moins de vérité que celui des Assyriens sculptant sur la pierre les chasses au lion, et on aurait peine à croire qu'elles ne soient pas observées d'après nature. Des sujets analogues se retrouvent sur beaucoup de vases vernissés provenant des sépultures Han ; aussi n'est-il pas impossible que ces scènes de chasse, si réalistes qu'elles soient, aient aussi quelque rapport avec la vie des trépassés.

Pour ne rien oublier des sépultures de l'époque Han, mentionnons les tombeaux beaucoup plus importants que les archéologues japonais ont découverts et fouillés en Corée. Ces tombeaux de l'époque dite Rakuro (environ 100 av. J.-C. à 300 ap. J.-C.) sont situés surtout à Heijô (l'ancienne Ping-yang) dans la Corée septentrionale. Si nous tenons compte du fait que ce pays fut province chinoise pendant la plus grande partie de l'époque Han-occidentale et ne tomba que plus tard au pouvoir des rois mandchous, ainsi que du fait que ces tombeaux contenaient un grand nombre d'objets d'art purement chinois, nous pouvons admettre que, quant à leur disposition générale et leur ornementation interne, ces sépultures coréennes sont tout à fait conformes aux traditions chinoises. Nous ne saurions donner ici une description détaillée de ces tombeaux : dans la seule région de Heijô on en a fouillé plus de vingt. Nous nous bornerons à un exposé sommaire de leurs caractéristiques générales : pour le reste nous renvoyons le lecteur aux rapports très bien illustrés qu'ont publiés les archéologues japonais (1).

A l'extérieur ces tombeaux sont, comme à l'habitude, recouverts de tertres pyramidaux, mais souvent très endommagés et envahis par les arbres. A l'intérieur ils se composent d'une, deux, ou trois salles communicantes, ordinairement rectangulaires, mais à parois un peu convexes dans certains cas (fig. 5). Le tombeau numéro 1 de Ping-yang, par exemple, comporte une grande salle de 5 m. sur 4, contiguë à deux autres mesurant 3 m. 80 × 4 m. 20

(1) Cf. *Archaeological Researches in the Ancient Lo-lang District*. Government General of Chosen, planches des tomes I et II, 1925. Texte par Dr .T. Sekino, S. Yatsui, S. Kuriyama, T. Oba, K. Ogawa T. Nomori, 1927.

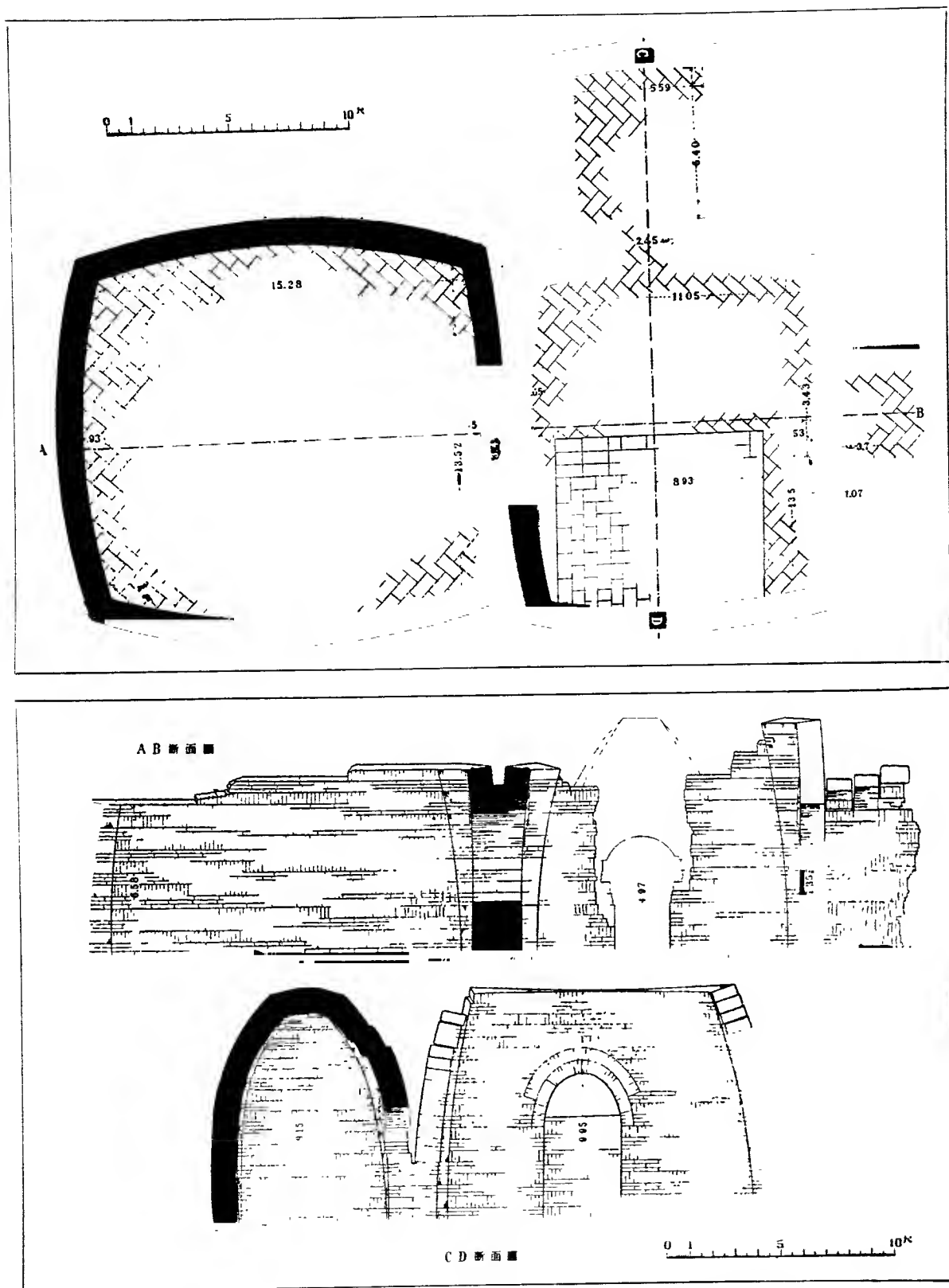


FIG. 5 et 6. — Plan et coupes de la sépulture n° 1 de Ping-yang (Corée).
 D'après la publication japonaise *Archæological Researches in the Ancient Lo-lang District*.

et 2 m. \times 1 m. 80 respectivement. Le sol et les parois étaient entièrement revêtus de briques minces sans glacis, à décor géométrique. Les voûtes sont faites en assises alternées de briques posées debout et à plat, et leur sommet est coupé horizontalement, de sorte que la section en est trapézoïdale. Les portes cintrées sont faites de briques posées en claveaux (fig. 6).

Le tombeau numéro 2, par contre, se composait d'une seule salle assez grande (4 m. \times 3 m. 80) qui contenait deux cercueils. Le sol était couvert de gros rondins sur un lit de brique; les parois étaient, semblent-ils, également revêtues de bois; mais toute la partie supérieure en était détruite ainsi que les chevrons du plafond. On retrouva le même plancher de rondins et les parois lambrissées dans les tombeaux 3 et 6, tous deux composés d'une grande salle carrée, recouverte d'une voûte conique en brique. Les tombeaux 4, 7, et 10 étaient de construction analogue au tombeau numéro 1; ils ne comportaient qu'une seule vraie salle, pourvue toutefois d'un petit vestibule s'ouvrant dans la salle principale par une porte cintrée.

Le tombeau numéro 8 se composait de deux grandes salles rectangulaires: le sol était dallé en pierre, et les dalles garnissaient également une partie des parois (en particulier dans l'alcôve de la salle principale); ailleurs les parois étaient revêtues de briques richement ornées (fig. 7 et 8). Le plafond était en gros chevrons bien ajustés. Le cercueil, qui occupait la salle intérieure, était un peu surélevé sur des socles bas. L'autre salle semble avoir été une sorte d'antichambre, de « salle des esprits », comme disent les Chinois, mais ni l'une ni l'autre de ces deux salles ne contenait d'objets détachés; la tombe avait déjà été pillée par des chercheurs de trésors qui y avaient pénétré par le plafond.

Il n'en était heureusement pas de même dans la tombe numéro 9, qui avait conservé non seulement sa forme, mais encore tout son ancien mobilier de bronzes, jades, laques et céramiques, quelque peu endommagé il est vrai par l'effondrement du plafond et d'une partie des parois. Celles-ci, de même que le sol, étaient garnies de petits galets ronds enfoncés dans la terre. Le grand cercueil qui se dressait dans le coin sud-est de la salle carrée (3 m. 90 \times 3 m. 30) s'était en grande partie décomposé; il ne contenait aucun reste d'ossements humains, non plus d'ailleurs qu'aucune de ces sépultures (planche 5 A). Par contre, les vases en bronze, en laque, en terre cuite, les garnitures ornées, les ustensiles rituels étaient ici extraordinairement nombreux, et parmi les bols de laque, il y en avait un daté de l'an 8 de notre ère: on peut admettre que c'est la date approximative de tous les objets retrouvés dans cette sépulture.

Dans le cercueil, à l'extrémité où était la tête, on trouva de petits objets de jade qui, d'après leur forme et leur emplacement, avaient dû être posés sur

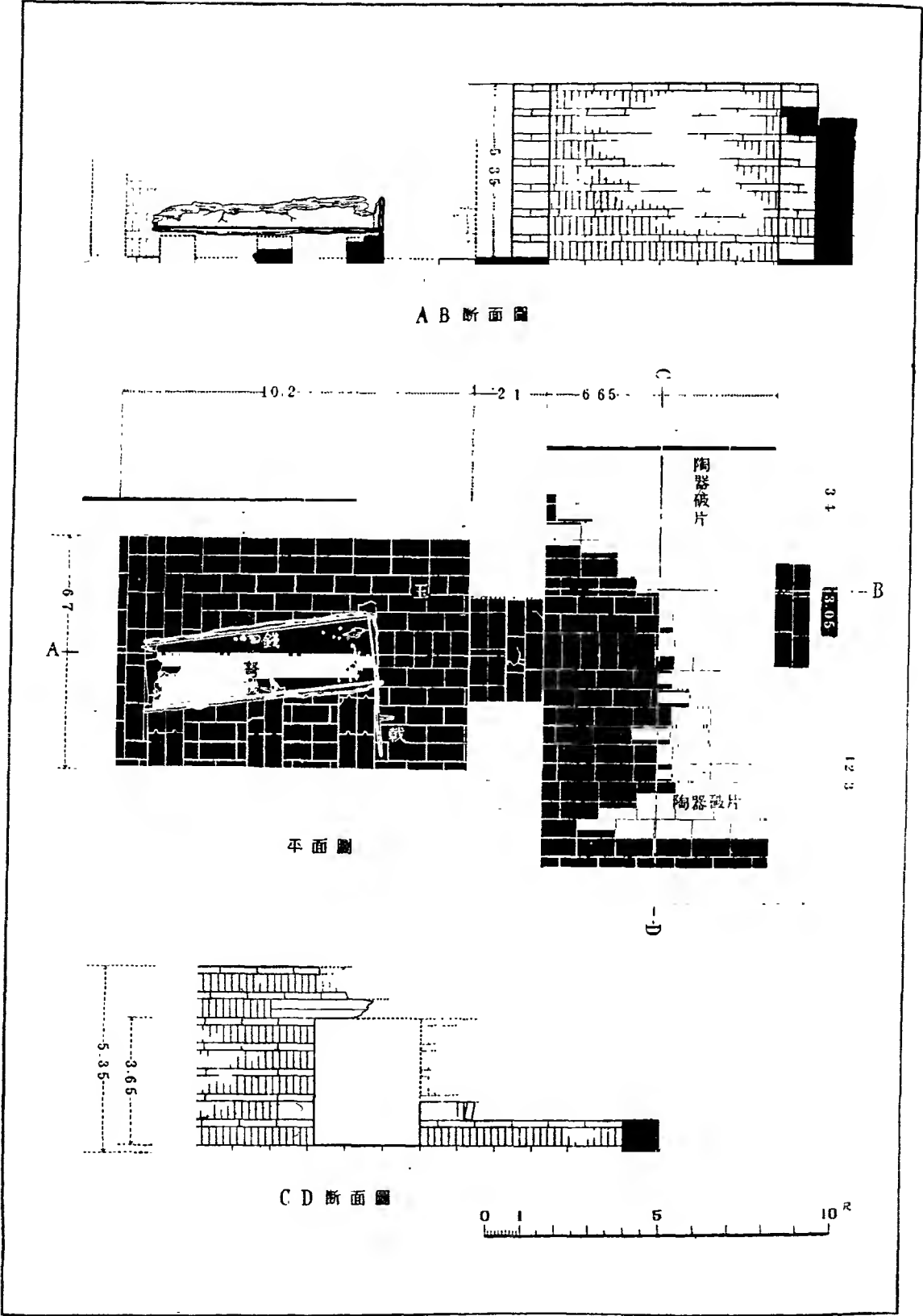


FIG. 7. — Plan et coupes de la sépulture n° 8 de Ping-yang (Corée). D'après les archéologues japonais.

les yeux, sur la langue, dans les narines et dans les oreilles ; un *pi* de jade assez grand avait été mis sous le dos ou sur la poitrine du défunt. On retrouva également une grande agrafe de ceinture en or à décor en filigrane (travail coréen probablement ; sur un côté, un poignard ; de l'autre, un grand sabre à la garde de bronze richement décorée, et au fourreau orné d'une boucle de jade.

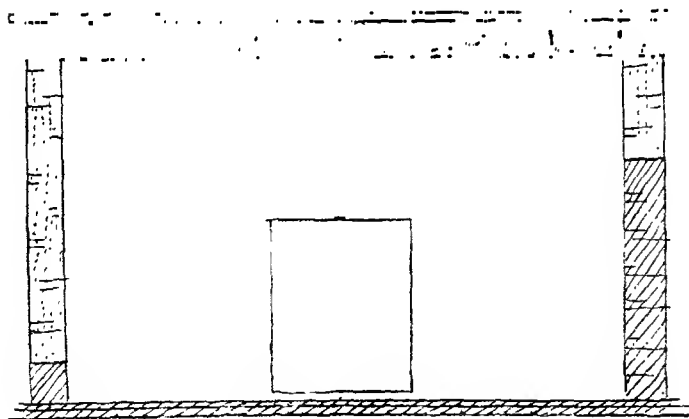
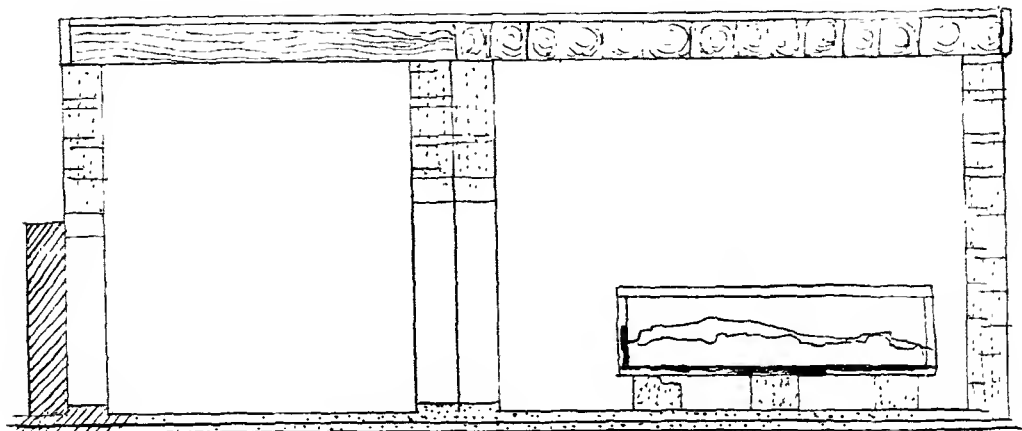


FIG. 8. — Coupes d'une sépulture de Ping-yang (Corée).
D'après les archéologues japonais.

Dans la partie nord, la tombe contenait toute une série de pots en terre, ainsi que plusieurs vases de bronze — un *hou*, un *ting*, un *p'an*, deux urnes cylindriques à couvercle, un brûle-parfums, et une ou deux petites écuellles.

Dans la partie ouest, on retrouva toute une collection d'écuelles de laque, et les restes d'une

table basse et carrée qui était en laque avec des cornières et des pieds (en forme de patte d'ours) de bronze ; ainsi que des vases à boire avec anse de bronze ; bref, tout un service de laque monté en bronze doré. Tout à fait à l'extrémité occidentale étaient entassées des brides, des garnitures de harnais, des pointes de flèches et des tiges ou hampes de bronze, la serrure d'un carquois, un *ko* (sorte d'arme), et un ou deux sabres à garde très belle et très finement modelée (planches 5 B et 6). Enfin, on retrouva, épars dans le tombeau, trois miroirs de bronze et des « poids » ronds ornés d'animaux qui jouent.

Tous les objets fragiles, les urnes en terre, les écuelles de laque, avaient été brisés par l'effondrement du toit ; les hampes de bois, les tissus avaient pourri ; mais les objets de bronze, de jade et d'or étaient bien conservés, et comme on les retrouvait exactement dans leur position originelle, nous pouvons nous rendre compte de leur disposition habituelle dans les tombes. De plus, une des écuelles de laque, nous l'avons dit, porte une date. Ce tombeau possède donc une importance exceptionnelle pour l'histoire de l'art, en dehors même de la haute valeur artistique des objets qu'il renfermait.

Un groupe particulier de sépultures Han se compose de ce qu'on appelle

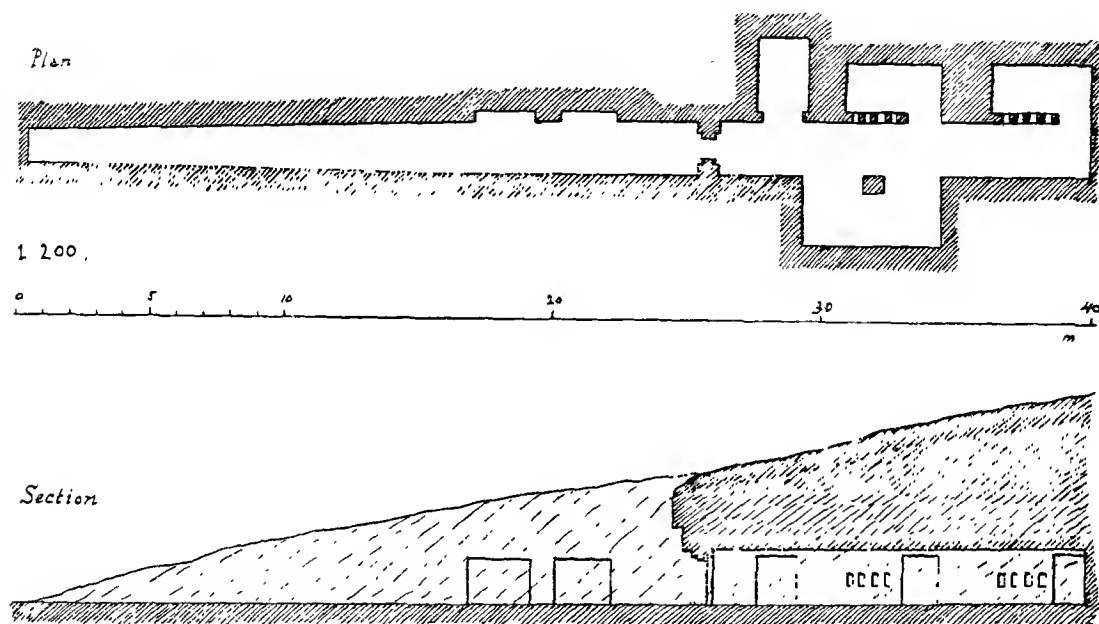


FIG. 9. — Plan et coupe d'une sépulture de Sseu-tch'ouan (d'après V. SÉGALEN).

les *Man-tseu tong* (grottes des barbares Man), creusées dans les falaises de grès sur les bords du Kia-ling et du Min, dans le Sseu-tch'ouan. Bien qu'à proprement parler elles ne se rattachent pas directement aux sépultures Han de la Chine centrale, il n'est pas sans intérêt de les décrire sommairement d'après les rapports de V. Ségalen (1). Comme l'indique leur nom populaire, les habitants du pays croyaient que ces grottes avaient abrité une race barbare d'autrefois, à peu près comme les grottes du loess dans le Ho-nan servent de nos jours encore d'habitations.

Ordinairement leur situation, assez élevée sur le flanc de la montagne, les rend plus ou moins inaccessibles. Les plus simples de ces grottes, qui en fait ne sont que des sépultures, se composent d'un vestibule et d'une ou deux salles

(1) SÉGALEN, *Premier exposé...* Journal asiatique, septembre-octobre 1915, p. 282-306.

intérieures, profondes de 4 à 5 m. et hautes de 2 m. environ. Souvent le sarcophage, qui est en pierre ou en terre cuite, est placé dans une niche. Dans certains cas, lorsque la sépulture est creusée dans un terrain en pente, comme à P'ong-tseu-hao, près de Kiang-k'o, le vestibule s'allonge en couloir long de 23 m. environ, avec une largeur qui va en augmentant de 1 m. 20 à 1 m. 90

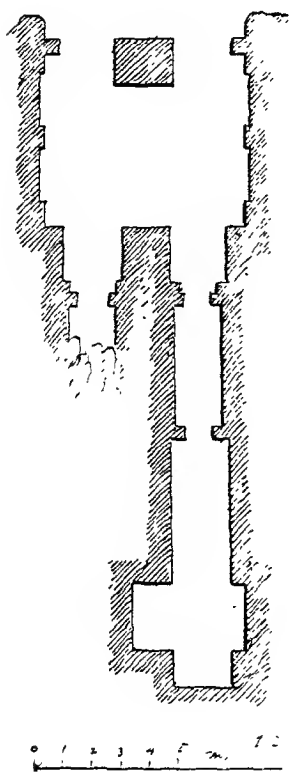


FIG. 10. — Plan d'une sépulture de Sseu-tch'ouan (d'après V. SÉGALEN).

fig. 9). Ce couloir donne accès à une grande salle de 5 m. de côté, munie d'un pilier de soutènement central. Elle communique tant sur les côtés que dans le prolongement de l'axe principal avec trois autres salles, de sorte que ces aménagements souterrains ont une longueur totale de 40 m. Dans cette sépulture on a retrouvé un sarcophage de terre cuite à couvercle bombé, ainsi que beaucoup de vases brisés et de figurines en terre cuite. Dans une tombe voisine beaucoup moins grande, le sarcophage était en pierre et orné de figurines en bas-relief.

Mais les sépultures les plus vastes sont celles du cours inférieur du Min, non loin de Kia-ting et de Kien-wei. L'une d'elles possède un grand vestibule, profond de 23 m., large de 7, et haut de 3 m. (fig. 8). Ici, les colonnes à l'entrée du couloir font défaut ; ailleurs, elles subsistent, et non seulement elles ponctuent la façade, mais encore elles soutiennent les consoles sculptées et l'architrave copiées sur les édifices en bois. Du grand vestibule ou hall, où un banc de pierre est accolé à la paroi, le couloir donne accès à six chambres aménagées à la file, l'une à côté de l'autre.

Ce même genre de sépulture, caractérisé par une large façade ornée, percée de deux ou trois portes, un vestibule spacieux et, plus loin, de longues salles (jusqu'à 16 m.) se retrouve souvent, non sans quelques variantes dans le traitement architectural de la façade. Quelquefois, on y a ajouté plus tard des sculptures bouddhiques sans rapport avec l'architecture primitive, ce qui ne laisse pas de produire un effet étrange et même énigmatique.

L'absence de renseignements sur ces curieuses sépultures rupestres dans les auteurs chinois est sans doute une des principales causes des interprétations fantaisistes et des légendes auxquelles elles ont donné lieu (1). On ne peut guère douter qu'elles remontent au 1^{er} et au 1^{re} siècle de notre ère. Leur

(1) Cf. G. BATER, *Ancient Stone Monuments*. Royal Geographical Society Supplementary Papers, t. I, 1895, p. 129.

ornementation sculptée est un sûr indice de leur date, et leur destination primitive ressort nettement des vases et des sarcophages qu'on a trouvés à l'intérieur. Mais cela n'est pas incompatible avec l'hypothèse qui les attribuerait à une race non chinoise, apparentée peut-être aux barbares Man qui vécurent jadis dans cette partie de la Chine. Si elles montrent de l'affinité avec l'art classique et la civilisation des Han, c'est plus dans le style des objets qu'on y a découverts que dans la disposition générale des sépultures. Comme pour presque toutes les œuvres de cette époque, le caractère de ces objets est si prononcé qu'on ne saurait les confondre avec les productions d'aucun autre siècle.

III

LES BRONZES, LAQUES ET TISSUS

Comment se développa l'art des Han ? Quelles influences agirent le plus sur la formation du style Han ? Ce sont là des problèmes toujours discutés par les spécialistes de l'art chinois ancien. On ne saurait douter que les relations nouvelles et étroites qui s'établirent entre la Chine et le reste de l'Asie au cours de l'époque Han n'aient contribué pour une très grande part à mouler toute son expression artistique dans une forme neuve. Mais il faut attribuer une importance au moins égale aux nouveaux courants de pensée qui, détournant les Chinois de leur antique ritualisme et de ses symboles abstraits, leur inspiraient une conception plus libre, plus imaginative des moyens et des buts propres de l'art. Les idées taoïstes par exemple, ce paradis terrestre, ces îles bienheureuses avec leurs habitants surnaturels, ne manquèrent pas de tenir une grande place dans les œuvres d'art ; on en trouve un reflet sur nombre de vases, de miroirs, d'ornements ; quelquefois, d'ailleurs, sous une forme si réaliste qu'il est permis de se demander si la représentation de la vie humaine et animale n'a pas séduit l'artiste encore bien plus que le symbole. La production artistique s'accroît grandement sous les Han, et se répartit en tant de branches qu'il n'est pas facile de la passer en revue sous un petit nombre de rubriques nettes. Les matériaux affluent de jour en jour plus nombreux, et comme il est exceptionnel que les objets soient accompagnés de renseignements précis sur les circonstances de leur découverte, il demeure impossible de les classer en groupes régionaux, travail préliminaire qui serait pourtant indispensable à une étude logique de la production d'ensemble de cette époque. Nous devons nous borner à l'examen de quelques pièces caractéristiques provenant des provinces centrales et septentrionales où la civilisation classique des Han atteignit sa pleine floraison ; elles serviront d'exemples pour les prin-

cipaux motifs et les principales tendances qui caractérisent toute cette époque.

Nous avons un jalon, une date approximative grâce à la garde de sabre (planche 6A) trouvée dans la sépulture déjà citée, n° 9 de Ping-yang (Corée), qui contenait aussi une écuelle de laque datée de l'an 8 de notre ère. Cette garde de sabre (ou embouchure de fourreau, car elle était probablement fixée sur le fourreau) se compose de deux masques *t'ao-t'ie* formant une mortaise ; aux extrémités se cramponnent deux dragons, infléchis et affrontés : ils ouvrent la gueule comme s'ils allaient s'entre-dévorer, n'était le sabre qui les sépare. L'élasticité des corps, la tension des membres sont rendues avec une vigueur admirable ; éléments d'un ensemble ornemental, ces bêtes n'en sont pas moins débordantes de vie et de mouvement.

Le même motif se retrouve sur un objet analogue du musée du Louvre (planche 6B), avec cette seule différence qu'un des dragons est ici remplacé par un tigre, ce qui rehausse encore l'opposition et l'aspect agressif de deux bêtes issant des masques de *t'ao t'ie* et se jetant l'une sur l'autre. Le motif, on le voit, est des plus appropriés à une arme guerrière.

LES AGRAFES

Des motifs animaliers de même genre se présentent souvent sur les agrafes de ceinture en bronze. Nous pouvons donc étudier de plus près ces objets de parure. On y trouverait un résumé de toute l'évolution de l'ornement pendant l'époque Han, car ce groupe comprend une très grande variété de types et de motifs. Il ne sera pas déplacé d'y ajouter quelques agrafes qui sont sans doute un peu postérieures, car elles représentent la suite directe du style inauguré sous les Han. Une étude complète de toutes ces agrafes ferait facilement la matière d'un volume ; pour ne pas sortir du cadre du présent ouvrage, nous devons nous contenter d'établir quelques catégories d'agrafes dans lesquelles on pourra faire entrer presque toutes les pièces connues jusqu'à présent.

1. — Le « corps » de l'agrafe se compose d'un ou plusieurs dragons ajourés, c'est-à-dire découpés en silhouettes biseautées. La Freer Gallery de Washington en possède un beau spécimen de haute époque (planche 7A). Le corps en est constitué par un dragon enroulé en S qui mord son dos et qui enfonce ses griffes de devant et de derrière dans sa panse. Le biseautage n'a pas seulement pour effet de doubler les contours, il les fait encore valoir par les reflets qu'il accroche. Le fait que le dragon n'a qu'une patte de devant et une de derrière n'ôte rien à sa vérité organique.

Ce thème se retrouve encore plus stylisé sur des agrafes moins importantes (planche 7B), tandis que sur les grandes agrafes il est redoublé, formant deux dragons incurvés en S. Ordinairement, ces deux dragons sont l'un derrière l'autre, d'où une suite de boucles (planche 7 D, F). Dans l'agrafe D, chacun d'eux mord ses ailes et s'agrippe de ses pattes de devant et de son arrière-train; dans l'agrafe F, le décor est encore plus riche; on n'y compte pas moins de trois dragons dont le corps est devenu gracile comme un rinceau. Des gemmes rondes étaient serties dans les boucles, comme si les bêtes les entouraient de leur queue ou les serraient entre leurs pattes.

Dans d'autres boucles d'un effet plus massif, le « corps » se compose de deux dragons juxtaposés qui semblent se combattre (planche 7 E). Sur une grosse agrafe du Metropolitan Museum, ce motif se combine avec des ailes et une queue d'oiseau qui encadrent le motif principal. Si la composition se trouve enrichie d'autant, l'effet de l'agrafe, par contre, est plutôt moins élégant.

2. — Le corps est constitué par des dragons entrelacés (au nombre de deux ou davantage) qui ne sont pas toujours représentés en totalité. La tête des dragons est à l'extrémité; le crochet la prolonge comme une trompe, ou encore est censé se trouver mordu par la bête. Les dragons sont en silhouettes biseautées comme dans la catégorie précédente, mais non percées à jour (planche 8 A, B, D, F).

Dans les spécimens les plus stylisés de ce même groupe, le corps du dragon a une tendance à devenir un rinceau, parfois avec l'indication des pattes et de petites ailes rudimentaires qui trahissent l'origine du thème; les gemmes font alors l'effet de fleurs sur des tiges en vrille (planche 8 C). Ailleurs, le corps de l'agrafe se réduit à un grand dragon ou à une tête de *t'ao t'ie*, et le crochet figure une sorte de queue de la bête (planche 8 E).

3. — Ces dernières agrafes font transition avec le groupe suivant, où le corps de l'agrafe est large et court, figurant une tête de bête — *t'ao t'ie* ou félin — souvent associée à une spirale qui paraît représenter le corps enroulé; quant aux pattes et aux ailes, elles sont parfois indiquées par des excroissances latérales, également biseautées (planche 9 A, B, C, D).

Variante de cette même catégorie: la tête d'animal est pourvue d'oreilles pointues et d'un panache en forme de queue d'oiseau; le crochet de l'agrafe prolonge le museau (planche 9 E, F, G). Ce motif se présente sous une forme singulière dans une pièce unique de la Freer Gallery qui n'offre presque plus le caractère d'une tête: on y distingue deux gros yeux, de longues oreilles, une paire de pattes (?), enfin une queue pareille à une griffe (planche 10 B). Tous ces éléments ne possèdent aucun lien organique, mais ils ont une belle et forte unité plastique.

4. — Cette catégorie comprend des agrafes assez grandes, dont le corps a plus de largeur et de relief plastique; il va en s'amincissant vers le crochet, et présente ordinairement des motifs zoomorphes très divers. On rencontre, par exemple, une grande tête de dragon à queue incurvée, tenant dans sa gueule un gros crochet (planche 10 A, C); ou une tête tout à fait conventionnelle dont les yeux sont des gemmes incrustées (les oreilles pointues, bien entendu, ne font jamais défaut); ou encore un groupe d'animaux luttant, par exemple sur la magnifique agrafe de la collection de M. Stoclet (planche 10 D): c'est un griffon qui attaque un dragon ailé; il monte sur le prolongement de son corps, qui constitue le crochet proprement dit, lui-même terminé par une tête d'animal. Cette composition très importante et d'une belle maturité plastique, qui est traduite partiellement en biseauté, nous fait sortir du domaine des agrafes chinoises ordinaires; elle se rattache à un vaste groupe de bijoux représentant des luttes d'animaux, groupe auquel nous reviendrons plus bas. D'ailleurs, on ne saurait douter qu'elle soit de fabrication chinoise, car le rendu du dragon, la forme du crochet sont pour ainsi dire les mêmes que sur beaucoup d'œuvres caractéristiquement chinoises.

5. — La cinquième classe se compose d'agrafes à corps allongé, orné de cannelures, et à ses extrémités, de masques *ta'o t'ie* plus ou moins conventionnels (planche 11 A, B, C, D). Parfois, ces têtes font défaut à une extrémité ou même aux deux, et le corps est simplement orné de cannelures.

6. — Agrafes suggérant des formes d'oiseau. Les ailes et la queue sont parfois traitées de façon presque réaliste (planche 12 F); le crochet est constitué par le cou de l'oiseau ou de l'insecte dans certains cas (planche 12 B, C); parfois, toutes ces formes sont stylisées, pour ainsi dire, en silhouette de violon (planche 12 D). Dans certaines agrafes de relativement basse époque le corps a la forme d'une plaque ronde où une grosse gemme est sertie (planche 12 A).

7. — Agrafes à corps assez allongé, souvent un peu bombé, décoré en relief (mais sans biseauté) principalement de figures d'animaux courant ou luttant (dragons, tigres, etc.); parfois la forme générale du corps de l'agrafe rappelle un manche de cuiller (planche 13 A, F).

8. — Agrafes dont le corps représente un animal complet (cheval, figure humaine, etc.), exécuté en silhouette, et généralement fort petit. Une agrafe de dimensions exceptionnelles qu'on peut classer dans ce groupe représente un être à moitié humain, à tête de *ta'o t'ie*, tenant des poignards et des haches non seulement dans ses mains et par ses pieds, mais encore dans sa gueule (planche 13 G).

9. — Agrafes, ordinairement allongées, où se combinent plusieurs élé-

ments zoomorphes : monstre quasi-humain à long museau, animal dévorant un poisson (planche 14 A, B.) — le musée de Berlin en possède une pareille — ; agrafes doubles ornées d'un masque humain et de deux têtes d'animaux (planche 14 D ; 11 E, F) ; serpent enroulé en 8 (planche 14 C).

Toutes les agrafes ci-dessus sont proprement chinoises, en dépit des influences scytho-sibériennes qui s'y manifestent parfois.

Pour compléter ce tableau des principales variétés d'agrafes en vogue sous les Han et les Six Dynasties, nous ne saurions omettre trois autres catégories au moins d'agrafes caractéristiquement chinoises, à savoir celles, fort nombreuses, dont le décor géométrique est incrusté, et qui constituent deux groupes, selon qu'elles sont incrustées de turquoise ou d'émail ou que le décor est damasquiné.

10. — Les agrafes incrustées de turquoise ou autres matières colorées sont en général d'assez grandes dimensions, leur corps est allongé et un peu incurvé, comme un manche de cuiller, très souvent avec un chanfrein de part et d'autre d'une croupe aplatie (planche 15 A, B, C). Les ornements incrustés sont ordinairement géométriques, c'est-à-dire en losanges associés à des sortes de spirales et de rinceaux terminés par des éperons, et qui sont plus ou moins épais, selon la place qu'ils occupent sur le corps de l'agrafe. Le plus souvent le dessin est accusé en larges traits d'or, et le fond rempli de turquoises ou d'émaux. Cette variété d'agrafes semble avoir été la plus répandue dans les régions centrales de la Chine, dans le Ho-nan par exemple.

11. — Agrafes de même forme que celles du groupe précédent, c'est-à-dire en « manche de cuiller » à chanfreins latéraux, mais ornées par un procédé différent. Le décor est incrusté en métal clair, argent ou or, sur le fond de bronze plus foncé ; quelquefois c'est, inversement, le fond de bronze qui forme un dessin se détachant sur l'argent (planche 16 A, B). Ces agrafes pour ainsi dire damasquinées proviennent pour la plupart du nord-ouest (Chan-si, Chen-si et Ordos).

12. — Agrafes généralement un peu plus petites que celles que nous venons d'énumérer, les unes à dos bombé (planche 16 C, D), les autres comme des tubes incurvés (planche 17 F, I). Ces dernières sont probablement d'époque un peu plus basse et pourraient n'avoir été en vogue qu'après la fin de la dynastie Han. Des agrafes de forme analogue, fabriquées ordinairement en bronze assez clair, et incrustées d'argent, furent évidemment très répandues à l'époque des Six Dynasties (planche 115). Les damasquinures sont ordinairement faites en argent ou autre métal clair se détachant sur le bronze ; dans les agrafes les plus anciennes, ce sont des « griffes de dragon » enroulées, parfois associées à de petites figures d'animaux, comme nous en verrons sur des

bronzes plus importants de la même époque. Ailleurs, le décor est purement géométrique : ce sont des losanges, des triangles, des spirales, etc., qui tantôt forment un dessin continu sur toute la surface et tantôt sont coupés par des bandes transversales. Sur les agrafes de petites dimensions et qui ressemblent plus ou moins à des tubes, les rubans sinueux à terminaison en vrille forment le motif le plus commun, et en général, l'incrustation en est fort lisse et d'une haute perfection technique. Comme nous aurons l'occasion d'étudier d'autres pièces également incrustées, il n'est pas utile de nous attarder davantage sur ces agrafes, qu'il importait cependant de ne pas oublier dans notre énumération générale.

13. — Tout à fait à part des agrafes décrites plus haut, il convient de classer un grand nombre d'agrafes provenant, dit-on, également de la Chine, mais, si les renseignements sont exacts, des régions de l'extrême nord-ouest. Le corps de ces agrafes est composé d'animaux figurés tout entiers, soit seuls (chiens, tigres, etc.), soit en groupes de bêtes qui se battent. Le crochet est ordinairement un appendice du cou de l'animal figuré, mais parfois il forme le prolongement de son arrière-train (planche 18 A, B, C, D, E). Les animaux figurés seuls ont très souvent la tête retournée en arrière ; ils sont couchés ou dans l'attitude de la marche. Un spécimen particulièrement beau (planche 18 F) représente le combat d'un tigre et d'un yak. Toutes ces agrafes trahissent dans leur caractère artistique une origine nettement différente, un génie plus sauvage, plus barbare que celui qui s'exprime dans les œuvres purement chinoises.

14. — Agrafes dont le « corps » figure un animal interprété en haut-relief ; généralement, des bouquetins à longues cornes frisées ; ils sont dans l'attitude de la course ou du saut, attaqués par un serpent ou un fauve, ou pelotonnés avec les quatre pattes ramassées sous leur corps (planche 19 A, B, C). Ces agrafes, qui de même que celles du paragraphe précédent, proviennent des confins nord-ouest de la Chine, offrent souvent un caractère plastique d'une singulière vigueur ; les animaux, loin d'être de simples silhouettes en demi-relief, ont un modelé qui affirme vigoureusement leur construction organique.

Si la catégorie précédente trahissait par le sujet et par l'exécution une origine nomade, celle-ci paraît conserver au contraire la tradition d'un art du décor zoomorphe déjà très mûr : à témoin l'étonnante hache rituelle conservée au British Museum dans le « Trésor de l'Oxus » ; cette hache est ornée d'un symplagma d'animaux dont le thème principal est un tigre attaquant un bouquetin (planche 19 D). On croit que cet objet provient de la Bactriane, et qu'il est du ^v^e ou ^{iv}^e siècle avant J.-C. ; c'est un indice pour retrouver l'origine des agrafes zoomorphes en haut-relief, qui semblent être apparues en Chine sous la dynastie Han.

LES INFLUENCES DE L'ASIE CENTRALE

Comme nous avons eu l'occasion de le remarquer, ces animaux interprétés décorativement sont parfois d'un type qui, à proprement parler, n'est pas chinois, mais bien apparenté à l'art animalier qui s'était développé dans l'ouest, c'est-à-dire dans les pays de l'Iran ou dans l'immense territoire qui s'étend de l'Oural jusqu'aux frontières orientales de la Mongolie, où l'on n'ignore pas qu'une manière parfaitement distincte prévalut pendant les derniers siècles de l'antiquité et même les premiers siècles de notre ère (1).

Quant à localiser avec plus de précision cet art dit scythe, ce n'est pas encore chose facile, car on le retrouve sur un territoire immense, à des siècles très éloignés les uns des autres (du milieu du premier millénaire av. J.-C. à la fin du premier millénaire ap. J.-C.), et, de plus, il se trouve mêlé de toutes sortes de façons aux influences d'art de l'Asie orientale et de l'Asie occidentale. Mais si nous cherchons à en isoler les éléments constants, nous en concluons inévitablement que ce style décoratif d'une simplification quasi géométrique, encore qu'il s'exprime organiquement, se révèle à nous dans sa forme la plus pure lorsqu'il est le plus débarrassé d'éléments iraniens ou hellénistiques.

La manière particulière qui annonce déjà la technique « biseautée » a fort bien pu se développer dans le travail du bois et de l'os avant d'être adaptée aux objets coulés en or ou en bronze. On a retrouvé quelques objets de bois et d'os dans la région septentrionale de l'Altaï ; il est donc très vraisemblable que les bronzes représentent la floraison postérieure d'un art primitif du bois et de l'os. Les peuples qui habitaient ces régions dès le ^{ve} siècle avant notre ère devaient déjà s'être créé un art décoratif à eux, sous l'influence certes de l'Iran, mais refondant cette influence selon leur propre sensibilité. Plus tard, au début de l'époque Han par exemple, la même région se trouva habitée par des tribus mongoles nomades, que les Chinois appelaient les Hiong-nou, et il semble bien que ces Hiong-nou aient été les intermédiaires qui apportèrent à la Chine, précisément dans le domaine de l'ornementation zoomorphe, certaines influences nouvelles qui allaient jouer un rôle considérable dans le développement de l'art décoratif chinois.

Tant qu'on ne pourra pratiquer de fouilles scientifiques sur les confins du nord-ouest de la Chine il demeurera à peu près impossible de dire si des objets du type scytho-mongol peuvent se rencontrer sur le territoire de la Chine

(1) G. VON MEHRHART, *Bronzezeit am Jenissei*, Vienne, 1926 ; — Heinrich GLUCK, *Die Weltstellung der Furken in der Kunst, Wiener Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte Asiens*, t. II, 1927.

actuelle et proprement dite, ou seulement à l'extérieur de ses frontières ; par conséquent nous ne saurions décider si les ornements provisoirement appelés scythes doivent être compris dans l'art chinois. Les matériaux de cette catégorie sont fort abondants, surtout si l'on tient compte des innombrables petits bronzes retrouvés dans la région de l'Ordos et pays environnants, et quoique nous ne puissions en faire ici l'étude détaillée, il ne sera pas inutile d'en reproduire plusieurs échantillons caractéristiques, à seule fin de donner au lecteur quelque idée d'un art si intimement associé à l'art chinois. Parmi les types les plus connus, nous citerons :

1. — Le cerf ou bouquetin couché, les jambes repliées sous le corps, les cornes stylisées décorativement et formant une crête de volutes tout le long du dos. Ce motif ornait des plaques de ceinture et autres, des boucles de courroie, des manches de couteaux, etc. (planche 20 A, B, C, D). Le prototype classique, pour ainsi dire, en est la grande plaque en or provenant de Kostromskaïa, région de Kuban, actuellement conservée au musée de l'Hermitage : le cerf présente la pose caractéristique, le cou allongé, avec une magnifique rangée de bois enroulés interprétés en « biseauté » : stylisation d'allure presque moderne, qui rehausse considérablement la puissance décorative du motif (planche 20 E).

2. — L'onagre à longues oreilles, dressant la tête et réunissant ses quatre sabots sur une sorte de chapeau conique qui garnissait sans doute le sommet d'une hampe. Ces bêtes sont figurées tantôt seules, tantôt en groupes de deux ou trois côte à côte ; assez souvent la tête est montée de façon à pouvoir tourner (planche 21 B). Les archéologues russes croient que c'étaient des enseignes militaires, ou encore des sceptres employés dans les funérailles, ce qui expliquerait qu'on en retrouve tant dans les sépultures.

3. — Le fauve incurvé ou encore à moitié lové, quelquefois terminant un manche de couteau, etc., quelquefois reposant sur des boutons ou sur des ornements (planche 22 A, B, C, D, E).

4. — Il existe en plusieurs combinaisons les deux petits animaux à pose héraldique, exécutés en relief : par exemple les deux chevaux ailés affrontés, — motif répandu sur les plaques de ceintures en deux moitiés ; les griffons, parfois représentés tout entiers, en train d'attaquer une autre bête plus directement empruntée à la nature ; ou encore des têtes de griffons formant l'extrémité d'une poignée ou d'un sceptre (planche 25).

5. — Des lions ou des tigres debout, foulant aux pieds un cerf ou un onagre (planche 23, A, B, C, E). Ce motif est dans bien des cas fortement stylisé, interprété en relief plat tantôt avec une arabesque fort compliquée et une stylisation assez abstraite des animaux représentés qui deviennent de simples élé-

ments décoratifs (planche 23 D), tantôt souligné pour ainsi dire par des banderoles ou rubans (planche 23 F). Ces ornements en relief plat se détachent nettement de l'ensemble des autres, et ils constituent (en particulier par le rendu du fauve) une sorte de transition de l'art animalier achéménide.

Presque tous ces motifs se rencontrent sur des objets qu'on a découverts à proximité de la frontière chinoise, comme dans ceux de la région de Minoussinsk ; mais les découvertes de Sibérie présentent un caractère assez différent, malgré une parenté incontestable. Les peuples qui fabriquèrent ces ornements paraissent avoir généralement possédé l'art de refondre les motifs animaliers sous une forme suprêmement décorative : les petites dimensions de leurs travaux les forcèrent à comprimer rigoureusement, à condenser jusqu'à l'abstraction ces motifs qui reviennent sans cesse. Au contraire les Chinois s'attachent davantage à rendre la nature. Ils mettent plus d'exactitude dans le caractère de leurs bêtes, sinon dans les détails de leur forme. Ils ne copient rien ; ils créent une œuvre indépendante même dans le cadre d'un thème emprunté.

Nous en avons un exemple frappant dans la grande agrafe de ceinture en bronze doré de la collection Stoclet, déjà citée (planche 10 D), qui représente un griffon attaquant un dragon ailé : sous son attaque furieuse, le dragon semble tordu par la douleur. Toute personne familiarisée avec l'art chinois de l'époque Han reconnaîtra sans peine que ce dragon est représenté sous une forme typiquement chinoise (on en trouve de tout pareils sur le pied de lampe reproduit plus loin, planche 32 C) ; au contraire, le griffon est d'un type que nous appellerons plutôt iranien, en tout cas non-chinois. La combinaison de ces deux bêtes et la façon dont elles s'entrelacent trahissent également une influence étrangère.

Le phénomène apparaît encore plus nettement pour peu que nous comparions cette agrafe avec les plaques en or ou en bronze découvertes en Sibérie, où l'on a cru reconnaître des rejetons de l'art dit scythe de la région du Pont. M. Rostovtzeff, qui préfère qualifier de « sarmates » ces ornements animaliers sibériens (1), les fait remonter pour la plupart au début de notre ère :

(1) ROSTOVITZJEFF, *Iranians and Greeks in Southern Russia* ; — G. BOROFFKA, *Der Skythische Tierstil Jahrbuch des deutschen Archäolog. Inst.* 1926.

Le nouvel ouvrage de Boroffka, *Scythian Art* (Londres, 1928), qui ne nous est parvenu qu'après la rédaction des pages qui précèdent, passe en revue de façon très intéressante — avec d'excellentes reproductions — les matériaux « scythes » provenant de la Russie méridionale (Scythie), de la Russie du nord-ouest (Permie) et de Sibérie (principalement les objets en or qui figuraient dans la collection de Pierre le Grand). L'auteur prétend que l'usage fréquent de l'or indique que cet art avait son siège principal à proximité des régions aurifères de l'Oural et de l'Altaï. De là proviendraient également les animaux sculptés en bois, qui semblent représenter une époque archaïque antérieure à la bijouterie d'or et de bronze. Comme dans l'ouvrage cité plus haut, il insiste sur le caractère autonome de l'art animalier des Scythes et il estime, contrairement à l'opinion de Rostovtzeff, que la Russie méridionale et la Sibérie sont à cet égard « comme deux tiges surgies d'une même souche », quoique

d'autres archéologues russes, tels que Boroffka, leur attribuent une ancienneté supérieure de trois ou quatre siècles. Les matériaux de ce type sont abondants ; il suffira que nous en montrions ici deux échantillons : en premier lieu la boucle de vermeil bien connue provenant de Maikop (région de Kuban, à l'est de la mer Noire), représentant un cheval abattu par un griffon ailé qui le mord au poitrail (planche 24 C) ; en deuxième lieu une plaque en or, un peu plus grande, sertie de pierreries, découverte en Sibérie et aujourd'hui conservée à l'Hermitage ; elle représente une sorte de tigre ailé à queue de dragon qui attaque un cheval abattu (planche 24 B). Dans l'un et l'autre objet le cheval a une même pose tout à fait caractéristique : il est complètement retourné, les sabots en l'air, la tête près du sol ; son ennemi a bondi sur lui et enfoncé ses griffes dans son cou.

L'affinité entre les deux objets se voit suffisamment dans les reproductions pour qu'il soit superflu de nous y attarder. On remarque aussi combien

cette ornementation indique des racines encore plus anciennes et plus primitives. Sur ce point la plupart des savants qui ont étudié la question seront probablement d'accord avec Boroffka, malgré que Rostovtzeff soit d'un avis tout différent, puisqu'il soutient que le centre principal de l'art scythe se trouvait en Russie méridionale, et qu'il ne s'est étendu vers l'ouest et le nord que grâce aux intermédiaires sarmates. Ce qui paraît plus douteux, ce sont les dates assignées par Boroffka aux bijoux d'or de Russie méridionale et de Sibérie (VII^e ou VI^e siècle) ; en ce qui concerne du moins les découvertes sibériennes, c'est les faire remonter de cinq ou six cents ans plus haut que ne le propose Rostovtzeff. L'influence perse-achéménide, qui se trahit surtout dans les incrustations polychromes, apparaît en Sibérie avec une netteté particulière et semble contribuer à la dissolution du style.

Quelle que date d'ailleurs qu'on assigne aux bijoux d'or de Sibérie, il ne paraît pas douteux que l'ornemanisme animalier scythe ou « scythisant » ne se soit maintenu tel qu'il était à son apogée dans la Sibérie occidentale et en Mongolie non seulement jusqu'au début de notre ère, mais même plus tard, comme en témoignent entre autres les découvertes de l'expédition Kozlov, dont Boroffka fait d'ailleurs état brièvement. Or, c'est à cette époque, c'est-à-dire sous les Han, que le décor animalier exerce manifestement une certaine influence sur le développement de l'art décoratif chinois. Il nous est assurément impossible d'être d'accord avec l'auteur lorsqu'il affirme qu'il existait « une importation régulière de produits sibériens en Chine », car les ornements de bronze scytho-sibériens n'ont pas, que nous sachions, été découverts en Chine même, mais bien hors de ses frontières, dans des régions qui à l'époque Han étaient aux mains des tribus Hiong-nou. Il est évident que celles-ci transmirent à la Chine (dans les circonstances que nous avons esquissées) beaucoup d'influences venues de l'Asie occidentale et centrale ; mais les Chinois ne firent sans doute pas usage de bronzes sibériens ; ils copiaient des motifs, ils adoptaient des procédés, mais ils modifiaient le style pour le conformer aux traditions de leur ancien art. Pour peu qu'on ait vu quelques échantillons des deux types, on ne saurait confondre le décor animalier scytho-sibérien avec celui de la Chine : on sent en-dessous une préparation artistique complètement différente. C'est ce qui infirme l'assertion de Boroffka que certains motifs typiques des bronzes chinois d'époque Tcheou doivent leur origine à des emprunts d'un art primitif scytho-sibérien. Il dit par exemple que le dragon chinois « dérive du lion-griffon connu de l'Iran et de l'ours scytho-sibérien » et que « le masque *Tao t'ie* n'est pas autre chose à l'origine que la tête de lion vue de face, dont on trouve un exemple sur un ornement en bois sculpté provenant de l'Altaï ». Des ressemblances générales de cet ordre, qu'on pourrait multiplier en comparant divers ornements grecs ou iraniens, ne prouvent rien en ce qui concerne l'origine des motifs chinois. En fait, nous pouvons remonter dans leur évolution jusqu'à mille ans au moins avant notre ère, et il est probable qu'à cette époque ils étaient loin d'être nouveaux et qu'ils étaient incorporés à l'ornemanisme chinois. Si important qu'ait été l'art animalier scytho-sibérien, il ne faut pas oublier qu'il existait en Asie des centres d'art et de culture encore plus anciens, qui s'inspiraient d'un génie artistique actif depuis plusieurs millénaires.

la plaque de Maikop est proche encore des traditions achéménides. Bien caractéristique également à cet égard la petite plaque en bronze du Metropolitan Museum (planche 24 A), qui représente un cheval abattu, renversé dans la même pose que sur la plaque sibérienne : mais il n'y a pas de fauve agresseur : une espèce de rinceau encadre le cheval. Cet objet qui provient, dit-on, de Chine, est un exemple d'utilisation du même thème sans aucun prétexte anecdotique ou organique.

D'autres échantillons qu'on prétend également provenir de Chine représentent le cheval, toujours dans la même pose, attaqué par des ours dont on n'aperçoit que les gueules féroces. Nous en avons un exemple au Metropolitan Museum et un autre (encore plus beau) dans la collection Stoclet (planche 25 C) : ce dernier est en réalité une moitié de *hou piao*, c'est-à-dire de taille ou contremarque de forme rectangulaire. Les têtes d'ours sont ici rendues avec une vérité toute chinoise : même si la plaque ne fut pas fabriquée dans la Chine proprement dite, elle appartient incontestablement à l'art chinois. Le travail est en partie « biseauté » et le cheval est rendu avec la même fantaisie que sur les plaques citées plus haut : on remarque qu'il est entouré d'un long ruban à stries transversales qui accuse la torsion de son corps.

Des compositions analogues représentant des combats d'animaux — deux ou plusieurs — sont fort communes sur les plaques de ce groupe. Si nous en croyons les antiquaires chinois, elles proviennent pour la plupart de la région de l'Ordos, quoiqu'elles soient achetées sur le marché de Pékin.

Contentons-nous d'un ou deux autres exemples. Voici (planche 25 B) la plaque de la collection C. T. Loo ornée d'un symplagma d'animaux : on distingue un dragon serpentiforme qui étrangle une chèvre cependant que deux tigres à long poil se précipitent sur le dragon. Ici la chèvre et les tigres sont représentés avec une étonnante fidélité ; le serpent, lui, est tout à fait fantaisiste, mais il s'impose par la vie et le mouvement qui l'animent.

Une caractérisation aiguë et réaliste des fauves se trouve associée à peu près de la même façon à leur stylisation décorative dans une plaque de bronze un peu plus grande appartenant à M. Stoclet (planche 26 A) : elle représente un tigre à long poil renversant un poulain ou un âne sauvage dont les jambes de derrière passent par-dessus la tête de son gigantesque agresseur. L'exagération de la gueule du fauve n'ôte rien à son caractère ; la victime également, malgré sa pose tourmentée, a beaucoup de vérité. Cette plaque fut acquise il y a longtemps par Marcel Bing, l'antiquaire parisien bien connu, à Si-ngan fou ; comme la précédente, elle représente assez bien la phase la plus réaliste de ces ornements animaliers qui furent répandus dans le nord-ouest de la Chine, tout en étant, sans doute, fabriqués par des artistes non chinois. Elle

offre de plus l'intérêt particulier de permettre un rapprochement avec une plaque en or provenant de Sibérie, et conservée à l'Hermitage, dont le thème est presque identique (planche 26 B), puisqu'on y voit encore un tigre à long poil attaquer une bête ; mais ce tigre aux pattes molles, à la queue tombante, semble peu dangereux ; quant à sa proie, il est difficile d'en nommer l'espèce, puisqu'elle a des sabots comme des griffes, un long groin de pourceau, et une crête tout le long de l'épine dorsale à l'instar des bois de cerf stylisés que nous avons vus plus haut. Bref, son effet décoratif est fait de l'association d'éléments hétérogènes, et d'une stylisation moins respectueuse de l'organisme animal que dans la plaque chinoise. Cette différence n'indique-t-elle pas que l'art Hiong-nou (s'il nous est permis d'appeler ainsi la branche mongolo-chinoise de la puissante souche « scythe ») ne dérivait pas directement de l'art sibérien ? Il lui était plutôt collatéral, et puisait à une source qui inspirait également l'art sibérien. Il nous ramène inévitablement vers les centres artistiques de l'Iran, vers la Bactriane et la Perse antique. Nous avons déjà relevé cette affinité à propos des agrafes dont le corps est sculpté de bouquetins et autres bêtes sauvages : la hache rituelle du « Trésor de l'Oxus » peut servir de terme de comparaison. Nous en avons un autre dans l'aigrette, également du Trésor de l'Oxus (planche 27 A), qui est classée comme « œuvre scythe du ^v^e siècle avant J.-C. » ; elle représente une sorte de chimère ailée dont nous trouvons l'analogue dans un objet d'origine chinoise acheté à Pékin (planche 27 C) qui peut remonter à l'époque Han ou un peu moins haut.

Toujours au même point de vue, il convient de remarquer les garnitures de mât (ou de timon), se composant de deux félins (très stylisés) qui s'affrontent à peu près comme les dragons des garnitures de fourreau (dont l'une coréenne que nous avons examinée plus haut). Le Louvre possède deux ou trois échantillons de ces objets ; la collection de M. Kœchlin en compte un autre, fort beau, qui fut acquis en Perse. Leur stylisation assez abstraite nous rappelle certains bronzes provenant de la région du Caucase, que Rostovtzeff classe dans l'art sarmate, quoique l'un d'eux tout au moins ait été acquis à Téhéran. La confrontation de ces animaux de bronze avec des fragments de mors provenant de la Chine septentrionale se passe de commentaires (planche 27 D, E) ; il est vrai qu'on peut les qualifier de « Hiong-nou » plutôt que de chinois ; ils ne se rattachent pas moins très intimement à l'art de la Chine du nord-ouest, et ils jettent un certain jour sur les affinités de style reliant les centres de l'Asie occidentale à ceux de l'Extrême-Orient.

Encore un mot sur les agrafes de ceinture à thème animalier : M. H. Rivière possède une agrafe, censée provenir de Chine, quoi qu'elle soit manifestement d'une origine plus occidentale, qui mérite une attention particu-

lière. Elle se compose de deux bouquetins cabrés et adossés, les têtes réunies ; leurs cornes s'étirent pour former le crochet, mais il n'est pas recourbé par dessus le « corps » comme à l'habitude, il se replie de l'autre côté, et le bouton manque. Cette sorte d'agrafe se cousait évidemment sur la ceinture au lieu de s'y boutonner : par ailleurs, sa destination ne différait pas de celle des agrafes usitées en Chine. Le thème de bouquetins cabrés se retrouve presque identique sur les anses de grands vases gréco-iraniens ; il y en a un exemple fort connu au Louvre, en argent (1). L'analogie est si frappante qu'il est difficile de mettre en doute l'origine iranienne de cette ravissante petite agrafe. Remarquons en outre que des agrafes d'un modèle analogue (c'est-à-dire figurant des animaux, et le crochet rabattu en dedans) ont été découvertes dans les fouilles de la Russie méridionale : telles les agrafes d'argent d'Alexandropol (planche 22 A) que les archéologues russes attribuent au IV^e ou au III^e siècle avant J.-C.

C'est presque le même motif que nous retrouvons sur des agrafes provenant des confins nord-ouest de la Chine, mais elles sont faites à la mode chinoise, c'est-à-dire le crochet tourné en dehors ; le corps de l'agrafe, par contre, ne diffère pas de celles d'Alexandropol (planche 22 B, C), car le thème, nous l'avons dit, est des plus répandus sur tous les petits bronzes d'ornement trouvés en Mongolie orientale : c'est un cerf qui a les jambes repliées et des bois stylisés en volutes.

Nous avons vu plus haut (tome I) que les agrafes de ceinture existaient en Chine dès la fin de l'époque Tcheou ; leur décor était plus abstrait, mais leur forme générale était déjà celle que nous leur voyons à l'époque Han. Il est donc inutile de leur supposer une origine occidentale, quoique l'Occident ait modifié leur ornementation ; il semble même que leur vogue se soit beaucoup accrue à partir du moment où les Chinois furent en contact plus étroit avec leurs voisins du nord-ouest. Peut-être y a-t-il un certain rapport entre cette mode et le changement apporté à l'équipement des soldats chinois lorsqu'on créa les divisions de cavalerie dont nous avons parlé dans le volume précédent. Les Chinois avaient dû, en effet, comme on sait, imiter les méthodes de guerre des barbares, et aussi leur équipement ; à mesure que le cheval était plus employé et que l'habillement se modifiait en conséquence, ils adoptèrent diverses garnitures plus ou moins ornementales qui faisaient partie du costume militaire. Voilà donc des raisons utilitaires qui frayèrent les voies à un nouveau style décoratif, et celui-ci allait bientôt se faire sentir en dehors même des petits ornements.

(1) SARRE, *Die Kunst des alten Persiens*, p. 49.

Mais le changement de style qui se produisit alors eut certainement des causes encore plus puissantes que le contact des Hiong-nou, lesquels étaient dépourvus de culture artistique générale. Pour les bien comprendre, nous devons tenir compte tout particulièrement du développement des communications entre la Chine d'une part, et les antiques centres de l'art asiatique d'autre part : la Bactriane, la Perse, et (au début de notre ère) l'empire indo-scythe. Les nouvelles formes, les nouveaux dessins qui apparaissent dans les céramiques, les tissus, les laques chinois de l'époque Han ne viennent ni de Mongolie, ni de Sibérie, mais bien des vieux pays asiatiques occidentaux où les civilisations iranienne et grecque s'étaient mêlées. Les Chinois surent en tirer parti et les refondre dans le moule de leur génie national. Il en résulta un essor artistique d'une singulière vigueur, et une production assez abondante pour alimenter l'exportation. Dans les sépultures contemporaines des Han postérieurs, que les archéologues russes viennent de fouiller en Mongolie, les objets « d'art » — soieries, bronzes, jades, laques — étaient d'origine chinoise ; à côté d'eux se trouvaient des objets de fabrication indigène, beaucoup plus simples, quoique non moins remarquables au point de vue artistique (1).

Citons entre autres une grande couverture de laine, ornée d'animaux en applications, qui rappellent fort certains motifs des bronzes scytho-mongols ; ce seul fait témoigne assez de la constance et de la diffusion de ce type de décor parmi les tribus mongoles. Il n'en est pas moins remarquable qu'on le rencontre ici à côté de soieries purement chinoises et de couvertures brodées de dessins grecs. Les princes mongols nomades savaient évidemment apprécier les produits artistiques de l'Orient comme de l'Occident ; d'autre part, étant les maîtres de la piste des caravanes qui reliait l'Asie occidentale à l'Extrême-Orient, ils étaient forcément les intermédiaires des échanges commerciaux et artistiques entre les deux extrémités du continent. Néanmoins, les marchandises — ou les influences — qui atteignirent la Chine par mer, c'est-à-dire en venant de l'Inde, furent d'une importance au moins égale, mais on ne saurait jusqu'à présent en faire l'analyse détaillée.

Si nous quittons les figures d'animaux purement décoratives pour étudier celles qui sont rendues de façon proprement plastique, nous saisissons immédiatement les différences foncières du goût chinois dans cet ordre de sujets. Nous n'y trouvons plus de ces bouquetins, de ces ânes sauvages si répandus dans l'art du nord-ouest, mais bien des animaux plus familiers à

(1) Perceval YETTS, *Discoveries of the Kozlov Expedition*. Burlington Magazine, avril 1926.

l'homme civilisé : tantôt des bêtes domestiques comme le bœuf, le chien, le cheval, le porc, les oiseaux de basse-cour, tantôt des créatures de l'imagination, comme le dragon et la chimère. Entre les deux catégories, réservons une place aux ours et aux hiboux. La plupart de ces bêtes sont interprétées de façon si plastique qu'il serait plus naturel de les décrire lorsque nous étudierons l'évolution générale de la sculpture chinoise, que de les classer ici avec les menus bibelots ; néanmoins, nous croyons devoir en citer quelques échantillons à seule fin de mettre en relief la différence fondamentale qui distingue le génie chinois du génie scytho-mongol. N'oublions pas que les petits animaux figurés sur les vases de bronze de l'époque Ts'in étaient empreints d'un réalisme étonnant si on les compare aux interprétations abstraites de l'époque Tcheou. Ce réalisme, bien loin de disparaître à l'époque Han, se développe encore et se vulgarise pour ainsi dire ; il domine l'art populaire de l'époque, notamment dans les innombrables petits bronzes et petites terres cuites qu'on déposait dans les sépultures. On pourrait dire que dans l'ensemble les artistes Han évitèrent la stylisation géométrique et cherchèrent leur inspiration dans la fidélité à la nature, ce qui ne les empêcha pas de se montrer fort libres lorsqu'il s'agissait de mettre en valeur un élément particulièrement décoratif ou d'exprimer une idée mythologique.

Voici des échantillons curieux, et pour ainsi dire archaïques, de cet art Han, non encore à sa pleine maturité, mais déjà fort différent de l'art Tcheou : ce sont un petit hibou et un poisson, tous deux dans la collection de M. Oppenheim (planche 28 A, B). Nous avons vu chez les marchands d'antiquités chinoises d'autres hiboux en bronze doré ; celui-ci, de même que le poisson, pouvait être suspendu au moyen de chaînes. Comme ces objets sont tous deux creux et pourvus d'orifices, ils servaient sans doute à contenir un liquide ; c'étaient peut-être des lampes funéraires. Sans doute possédaient-ils en outre une signification symbolique ; ils appartiennent encore à la race des animaux légendaires, et leur caractère est expressif jusqu'à friser le style grotesque. Ils n'en sont pas moins conçus avec une intelligence fort nette de ce qui est essentiel dans l'allure de ces bêtes, et c'est cet alliage intime d'observation et d'imagination qui nous les rend intéressants. Leur ornementation est moins agressive que celle des animaux Tch'ou, ou même de la plupart des animaux Ts'in : plus de dessins de *k'ouei long* ou de *lei-wen* ; rien que des traits gravés assez analogues en partie à ceux qu'on rencontre sur les miroirs Han. Les sortes de piquants qui veulent rendre la peau écailleuse du poisson ne sont pas absolument contraires aux créations de la nature, si étranges qu'ils paraissent.

Un pas de plus vers la fantaisie, et nous nous arrêterons un instant de-

vant l'étonnante bête de la collection Stoclet, que nous avons déjà citée à propos des bronzes Ts'in, et que nous croyions devoir attribuer plutôt à l'époque Han (planche 29 A). On ne sait de quel nom l'appeler, ni quelle destination lui attribuer. A en juger par la pose de ses pattes, elle était fixée dans une attitude plutôt grimpante que couchante, sur le couvercle d'un sarcophage peut-être : son armure pouvait frapper de terreur les profanes ou même les génies malintentionnés. Elle a une tête de dragon avec d'énormes crocs ; au-dessus des yeux et sur le garrot, des ailerons coupants comme des faux, des ailes à volutes sur les épaules et les hanches, et tout son corps est recouvert de spirales sur fond grainé. C'est le style grotesque poussé au sublime, tant la bête concentre en elle de sauvagerie et de souplesse. Les ornements géométriques et le fond grainé se retrouvent également sur certains miroirs de l'époque Han. Cette analogie ne nous permet-elle pas de dater l'œuvre sans trop de témérité ? Nous ne pensons pas qu'elle soit antérieure au début de notre ère.

Par leur aspect général, les deux dragons en haut-relief qui ornent le grand anneau de bronze de la collection David Weill (planche 30) s'apparentent à cette bête. Ils sont censés ramper sur l'anneau plat ; leurs longs cous se tendent à l'extérieur en guise de poignées, dirait-on ; leurs ailes démesurées font saillie les unes à l'intérieur de l'anneau, les autres au-dessus de sa surface. Ces dragons sont ornés également d'une sorte de motif en spirales et en écailles de poisson, et leurs têtes plates ressemblent fort à celle de la bête fantastique que nous venons de décrire. Les dimensions exceptionnelles de cet anneau de bronze, dont la destination demeure énigmatique, et la liberté d'attitude des dragons qui rampent à l'entour, prêtent à cet objet un intérêt tout particulier. De même que le monstre de la collection Stoclet, il constitue un chaînon intermédiaire entre l'art décoratif des Ts'in et celui des Han.

Le thème du dragon reçoit une application toute différente sur un piédestal rond, un peu bombé, d'où s'élève une tige soutenant une coupe qui y fut fixée à quelque époque plus récente ; cet objet se trouve dans la collection de M. Stoclet (planche 32 C). On y voit deux grands dragons entrelacés avec des rinceaux et exécutés en silhouettes partiellement biseautées ; ils tiennent dans leur gueule le pied de la tige verticale. Ils sont fort différents des dragons qui ornent les agrafes, et ils sont d'ailleurs rendus avec plus de vigueur, de liberté et d'ampleur. Ils montrent avec quelle habileté le Chinois savait amalgamer les influences venues de l'ouest avec ses traditions nationales ; il est rare que le motif du dragon ait été mieux utilisé sur un grand bronze aplati.

Un autre objet de la collection Stoclet, lampe ou pied de lampe peut-être, représente une nouvelle étape : c'est un tigre très fluet qui se dresse sur ses pattes de derrière et sur sa queue pour tenir entre ses pattes de devant un

plat carré : il rejette en arrière la tête et le cou (planche 31 B). Cet animal est déjà très réaliste, quoique encore inspiré du génie imaginaire propre à l'art Han. Transformé pour un usage décoratif bien précis, il n'en est pas moins, malgré sa petite échelle, véritablement plastique.

Si nous voulions suivre pas à pas l'évolution des figurines animalières en bronze, nous devrions nous arrêter ici aux magnifiques ours créés par les artistes Han, à ces statuettes assez grandes que possèdent certaines collections privées de Londres, de Bruxelles et de Boston, et qui sont la perfection du genre : mais ce sont des œuvres si importantes au point de vue de la plastique que nous préférons réserver leur étude pour le volume traitant de la sculpture. Nous nous contenterons de quelques remarques sur les petites figurations de ces mêmes animaux.

Les ours furent un motif de prédilection pour les artistes chinois comme les lions pour les artistes persans : ils se rencontrent si souvent dans les sépultures qu'ils devaient posséder quelque signification symbolique et jouer un certain rôle dans la vie future telle que l'imaginaient les Chinois. Ils ornent fréquemment, par exemple, ces poids coniques en bronze qu'on a retrouvés dans les sépultures Han, tant en Corée qu'en Chine, et ils y sont souvent figurés en train de combattre ou d'étouffer une autre bête (planches 25 C, 32 A, B). Malgré les faibles dimensions de ces « poids de manche », et bien qu'on ne voie pas l'ours tout entier, mais seulement quelques parties caractéristiques de la bête, on peut les considérer comme de véritables groupes plastiques, forme d'art assez rare en Chine. Faut-il voir ici quelque influence scytho-mongole ? Les Chinois l'ont en ce cas si bien transformée qu'on ne saurait parler d'une dépendance artistique, tout au plus y a-t-il dérivation d'un sujet.

Sur les petits bronzes figure aussi très souvent le bélier, tantôt debout, tantôt couché les pattes repliées ; le dos de la bête est ordinairement un couvercle à charnière qui peut s'ouvrir complètement, et le bronze devient une lampe (planche 33 A). Rien n'est plus curieux que de comparer un de ces béliers couchés avec l'âne sauvage cher à l'art scytho-mongol. Ce qui rend ce dernier expressif, ce n'est pas la plénitude ou le détail du modelé, mais bien le caractère alerte et souple de la bête rendu par quelques formes essentielles et par le rythme des contours ; la bête est fort transformée dans un sens décoratif sans rien perdre de son caractère (coll. Vignier). Dans l'animal chinois, au contraire, on sent que l'artiste n'a rien voulu sacrifier de ce qui peut contribuer à accentuer son caractère plastique. Sans excès de minutie, sans détriment pour l'unité de la forme, il a fait ressortir de façon parlante la vie extérieure de son modèle : il le représente pour ainsi dire dans son atmosphère, il ménage avec une sensibilité extrême les effets de clair-obscur, il tire le

meilleur parti des petits détails caractéristiques : muscles, yeux, cornes et sabots. Son animal peut servir à une fin précise ; c'est une lampe, mais c'est aussi la plus complète interprétation plastique du sujet qu'ait faite un sculpteur d'Extrême-Orient.

On trouverait de nouveaux témoignages du réalisme plastique propre à l'art animalier de l'époque Han dans les innombrables petites terres-cuites, dont les unes sont recouvertes d'un glais et les autres peintes. Fabriquées en grandes quantités, dans une matière fort peu coûteuse, pour les sépultures du peuple, elles ne sauraient être attribuées aux meilleurs sculpteurs de l'époque ; néanmoins, elles possèdent souvent un intérêt artistique incontestable, précisément à cause du rendu très sûr et très concis du caractère de l'animal. Nous en citerons des exemples dans le volume consacré à la sculpture aussi bien que dans le présent chapitre. Les pièces que nous reproduisons ici, le parc à moutons où l'on voit quatre béliers et un berger monté, ou le canard (planche 34) démontrent sans commentaires que les sculpteurs qui fabriquaient ces objets se mettaient à l'école de la nature même, bien plus qu'à celle des artistes étrangers, et qu'ils savaient fort bien faire ressortir le caractère de leur sujet. Parfois le coroplaste coule sa création en bronze, sans pour cela modifier son métier ni altérer la fraîcheur de son inspiration (planche 33 B).

Tel fut, en effet, l'apport populaire au cours de cette période féconde : tel était le sol où allaient naître les grands chefs-d'œuvre de l'art plastique, fleurs d'une impérissable beauté. Si humble et si rustique que puisse être cet art des terres-cuites, il est pourtant individuel, car chaque pièce pour ainsi dire a une expressivité propre, et témoigne d'une vision primesautière assez rare chez les peuples anciens, ordinairement soumis à des formules ou à des règles fort étroites. Direct et original, cet art animalier des coroplastes chinois a une spontanéité qui nous fait volontiers passer sur ses incorrections.

PO-CHAN-LOU, LAMPES, ETC.

Une nouvelle application décorative de cet art animalier se voit sur les vases de bronze ou de terre ornés de frises en relief ou d'incrustations, auxquels nous devons revenir tout à l'heure : à titre de transition prenons les brûle-parfums particuliers qu'on appelle *po-chan-lou*. D'après Laufer (1) on commença à les fabriquer sous les Han à l'occasion des importations de bois odoriférants des pays parthes et indo-chinois. Leur nom traditionnel tient à la forme

(1) LAUFER, *Pottery of the Han Dynasty*, Leyde, 1909, p. 174 sqq.

du couvercle conique, qui est censé représenter la grande montagne Po-chan du paradis taoïque, ou encore les trois îles bienheureuses : Pong-lai, Fang-tehang et Ying-tcheou qui, d'après les idées du taoïsme, s'élèvent au milieu de l'« Océan de jade gris ». On pourrait expliquer la forme spéciale de ces brûle-parfums par un désir d'associer leur symbolisme aux visions paradisiaques évoquées par l'encens. D'ailleurs le même motif fut transféré aux urnes funéraires : ici la cime ou les cimes de montagnes s'élevant au milieu de vagues (en forme de feuilles d'artichaut représentent, si l'on veut, le dernier habitat des défunts. Les feuilles ou flots qui entourent le « Po-chan » prennent parfois l'aspect d'anfractuosités de montagne où sont figurés des hommes et des bêtes en des scènes bucoliques ou cynégétiques : c'est le cas d'un spécimen en bronze qui a perdu son pied (planche 35 A, B), et d'un autre, plus complet, en terre-cuite (planche 35 C).

Ordinairement ces brûle-parfums sont soutenus par un pied élancé (planche 36 C) surgissant au milieu d'un plateau rond qui recueille les cendres : mais il est remplacé parfois par un oiseau (planche 36 B), par un dragon qui s'élève en spirales, comme dans la belle pièce de la collection David Weill (planche 37) ou, exceptionnellement, par une figure humaine comme dans le spécimen qui appartient au Louvre (planche 38). Il s'agit d'un étrange chevalier monté sur une gigantesque chimère ; elle soulève sa tête cornue et ouvre une large gueule, d'où la barbe pend comme une langue. Elle a le corps recouvert d'écailles, la queue est munie d'excroissances en spirales ; la bête a perdu ses ailes. Néanmoins cette chimère rappelle assez l'aigrette en or du « Trésor de l'Oxus » déjà citée, intitulée par Dalton « œuvre scythe du ^v^e ou du ^{iv}^e siècle avant J.-C. » ; il est clair qu'elle provient de la même souche. Quant au preux chevalier, il n'a rien de chinois non plus, il est plutôt iranien par le costume et par les traits. Il est assurément curieux de voir un ustensile essentiellement chinois comme le *po-chan-lou* soutenu par un pied si compliqué, dont les éléments hétérogènes proviennent certainement d'une source artistique lointaine. Des objets comme celui-là prouvent assez avec quel empressement les artistes chinois accueillaient les nouveautés qui pouvaient leur servir, sans se préoccuper beaucoup de leur vraie signification ni de leur rôle originel. Cette continuelle infusion d'un sang nouveau à l'époque Han favorisa la croissance rapide de l'art chinois ; il s'exprima dès lors en une infinité de variations sur quelques thèmes communs, brisant ainsi les chaînes traditionnelles qui l'encerclaient, et devenant pour ainsi dire international, s'il est permis d'employer ce mot qui ne peut s'appliquer qu'au monde moderne. Il n'en demeura pas moins imaginaire et expressif aussi bien dans l'observation de la nature que dans les créations de sa fantaisie.

Le thème du *po-chan-lou*, c'est-à-dire la montagne conique qui s'élève au milieu des vagues ou des collines, se retrouve sur les couvercles des urnes funéraires cylindriques auxquelles nous reviendrons à propos de la poterie Han.

Parmi les bronzes qu'une fin utilitaire rapproche des brûle-parfums, il faut citer les lampes. On les faisait tantôt en forme d'animal ; le dos formant couvercle pouvait s'ouvrir pour l'introduction de l'huile — tels sont les béliers déjà cités, ou encore l'oiseau de la collection Eumorfopoulos, aux ailes étendues, qui tient une perle en son bec (planche 39 B) — tantôt en forme de petits récipients allongés à couvercle bombé dont une moitié s'ouvrait (planche 39 A). Notons que l'oiseau de la collection Eumorfopoulos est posé sur un plat rond comme celui que surmonte le *po-chan-lou*, et que ses ailes se rabattent de manière à former un large bord autour du réservoir à huile. La perle qu'il tient en son bec ajoute une note quasi religieuse à son symbolisme ; il semble presque être le prototype de tous ces oiseaux *fong* qui seront si répandus dans l'art chinois des siècles ultérieurs. Voilà encore un thème fortement enraciné dans le folklore chinois, même si son interprétation subit des influences exotiques — en l'espèce persanes(?).

Cet esprit d'adaptation est encore plus marqué dans une lampe bizarre qui se compose d'un récipient circulaire peu profond soutenu par trois pieds, et surmonté d'une anse arrondie en forme de câble sur lequel grimpent sept petits personnages en ronde-bosse, cependant que deux autres se tiennent sur les bords du bassin (planche 40). Une chaîne munie d'un fort crochet servait à suspendre cette lampe. Les étranges pygmées à grosse tête et nez pointu sont à rapprocher de l'extraordinaire chevalier qui chevauchait une chimère (planche 38) ; ils ne sont pas plus chinois que lui, et ils rappellent plutôt l'ancien art de la Perse. Quelle que soit leur signification, leurs acrobaties sont interprétées avec une certaine verve comique. C'est peut-être une réminiscence des tours de force qu'exécutaient les jongleurs forains venus de l'Inde et de l'Iran.

A quel point les artisans du bronze dans la Chine des Han se sont inspirés des traditions de l'Asie occidentale, la technique de beaucoup de leurs œuvres pourrait aussi nous le dire. Nous songeons particulièrement à celles dont le décor est fait d'incrustations tantôt de métaux précieux, tantôt d'émaux, voire même, dans le cas des petits objets tels que les agrafes, de turquoises. Tous ces procédés visant à appliquer un dessin coloré sur le fond sombre du bronze se perfectionnèrent grandement à l'époque Han ; on les adapta non seulement aux petits bijoux et ornements, mais encore aux vases rituels et à toutes sortes d'objets employés dans les cérémonies. Il n'y a pas de technique qui soit plus caractéristique de l'époque. Elle est, si l'on veut, le complément de l'innovation réalisée dans les formes ; elle fut sans doute importée des mêmes pays qui

exerçaient leur influence sur le style, comme en témoignent les formes nouvelles des vases et l'interprétation neuve des corps d'animaux.

Dans les bronzes chinois des époques antérieures qui parfois, nous l'avons dit, étaient déjà ornés d'incrustations, celles-ci étaient réalisées en turquoises ou autres pierres colorées, serties dans des alvéoles relativement profondes. Sous les Han, au contraire, les incrustations ne sont pas en général logées dans des creux très profonds : ce sont des silhouettes plates de métal clair soudées au bronze, ou encore le bronze est gravé, et on bourre les tailles de minces fils de métal précieux.

Il est clair que les Chinois employèrent alors des procédés très variés pour obtenir l'effet pittoresque de dessins clairs sur fond sombre (nous en noterons quelques-uns à propos des vases et des agrafes) ; il paraît certain qu'ils les tenaient des centres artistiques perses ou hellénistiques, où ils étaient pratiqués de longue date.

Parmi les spécimens les plus anciens de bronzes inerustés, citons un grand vase de la forme dite *hou*. On en connaît plusieurs répliques (Chicago Art Institute, Freer Gallery, Musée National de Pékin, etc. ; voir Voretzsch, *op. cit.*, fig. 87). Il est orné de sept frises composées de bêtes recourbées en S, tigres et dragons, et de spirales composites, séparées par des bandes étroites de losanges allongés (planche 41). Le décor de ce vase est assez archaïque. Les animaux et les spirales se rattachent manifestement à l'époque Ts'in ; le tout est disposé avec une liberté relative, et surtout avec une franchise et une puissance qui deviennent rares dans les œuvres postérieures, plus formelles. La silhouette générale du vase sent moins les influences hellénistiques que ne le feront la plupart des *hou* de l'époque Han.

Fort apparenté à ce vase, en particulier par son dessin animalier et ses losanges, voici un *ting* sur pieds bas, avec un couvercle en coupole qui complète la forme presque sphérique de l'objet (planche 42). Ici, tout le métal précieux — ou l'émail — qui remplissait les cavités, en a été retiré, de sorte que les bêtes se trouvent aujourd'hui dessinées pour ainsi dire en négatif ; mais, tel qu'il est, ce décor respire la même vigueur que celui du *hou* précédent. Il est stylisé dans un sens purement décoratif, qui l'apparente aux dessins des vases de bronze antérieurs ; mais il a plus de souplesse, il s'enchaîne mieux que le décor des vases Teheou ou Ts'in. Enfin l'innovation la plus remarquable consiste à ne plus exécuter ce décor en relief, mais en silhouettes creuses qu'on remplit d'incrustations.

Un grand bol *che*, de la Freer Gallery (planche 43) présente un décor animalier en incrustations d'un traitement beaucoup plus libre. Ce vase de grandes dimensions est muni de quatre anses monumentales composées de

t'ao t'ie fort stylisés où passent des anneaux. Le décor consiste en trois frises de scènes de chasse isolées par des bordures géométriques. Tous ces ornements étaient réalisés en incrustations d'argent qui ont presque totalement disparu. Dans la frise intermédiaire, limitée par deux bandes cannelées, on voit des hommes ornés de sabres et d'épieux, résistant à l'assaut des tigres ; des archers nains visent d'énormes oiseaux qui volent au-dessus d'eux. D'autres chasseurs sont debout sur des chars à quatre chevaux, et l'attelage est étalé de façon que le cheval du haut semble se retourner les quatre fers en l'air ! Les tigres sont bien plus grands que les chevaux ; on les attaque exactement selon les mêmes procédés que nous voyons dans les chasses au lion des rois d'Assyrie. La mêlée des humains et des bêtes sauvages est des plus animées, sans aucune tentative de composition, d'ailleurs. On reconnaît dans ce grouillement les lièvres, les cerfs, les sangliers, les éléphants, etc., tous rendus assez fidèlement. On dirait que l'artiste connaissait mieux tout ce gibier que les mulets et les chevaux, qu'il a rendus d'une façon enfantine. Tout cela est assez déconcertant tant au point de vue du style que de la technique ; n'étaient les quatre grandes anses qui sont du type chinois le plus traditionnel, ce vase paraîtrait absolument étranger à l'art de la Chine, et serait un bien curieux exemple des influences ouest-asiatiques dans ce pays.

Ce type de vase demeure toutefois exceptionnel. Ordinairement les dessins incrustés sont conçus dans un style rigoureusement géométrique, tout en gardant par endroits quelques éléments empruntés aux formes des quadrupèdes ou des oiseaux. A titre d'exemple, mentionnons une gourde plate particulièrement belle qui est aussi à la Freer Gallery (planche 44). Ses deux faces sont ornées d'ornements géométriques et symétriques, composés de trois réseaux de grecques pourvues d'excroissances en spirale, ainsi que de terminaisons en ailerons ou en grilles, voire même en têtes d'oiseau. Ici la fusion entre les motifs géométriques et les motifs animaliers est si intime qu'il serait bien difficile de dire où finissent les uns, où commencent les autres. L'ensemble constitue un dessin d'un rythme extrêmement tendu, où un fouillis d'enroulements et de crochets ou bees aigus se trouve subordonné à un quadrillage de losanges ou de grecques.

Ce réseau a encore plus d'importance sur un autre vase de la même collection, du type appelé *hou*, plus élané et, dans ce cas, quadrangulaire : ici, les gros traits du dessin sont eux-mêmes remplis de spirales (planche 45).

Quelle est l'origine de ce décor si particulier des objets incrustés ? Nous en trouverons peut-être l'indice sur certains petits bibelots tels que l'anneau de bronze de la collection de M. Wood Bliss, qui formait peut-être le bord d'une écuelle (planche 46 A) et que deux petits cylindres creux, garnis de

filets circulaires à un bout, qui figurent dans les collections de S. A. R. le prince héritier de Suède (planche 46 B), et de M. Ch. Vignier. Ici, les éléments ornithomorphes se distinguent encore plus nettement que sur les vases, et ils sont mélangés (sur l'anneau notamment à des dragons et des volutes extrêmement fantaisistes. Ces ornements se détachent en argent et en or sur le bronze plus foncé ; les volutes forment pour ainsi dire la queue des bêtes et l'arabesque est continue, empreinte d'un rythme qui semble se ramasser dans les volutes et rebondir d'un élan nouveau avec les bêtes. Cette bizarre association d'animaux et de spirales avec de longs traits onduleux (qui expriment, dirait-on, le sol où les bêtes se meuvent) se retrouve dans plusieurs frises de vases en céramique, et souvent il est difficile de dire si on a affaire à des têtes d'oiseau, des vagues, des ailes ou des vrilles végétales.

Sur les petits tubes les dessins en question ressemblent décidément à des rinceaux et à des ailes flamboyantes : mais, posés sur ces lignes, toujours en incrustations, nous trouvons de petits animaux d'un réalisme très marqué : tigres qui bondissent, chiens courant et jouant avec des nains, et nous voilà forcés de convenir que ces formes onduleuses sont aussi susceptibles de représenter des tertres ou des falaises servant de théâtre à tous ces ébats.

Des scènes analogues se trouvent plus au large sur le tube de bronze de la collection du marquis Hosokawa (planche 47). Le décor incrusté se compose en partie de silhouettes, en partie de fils d'or et d'argent. Le dessin principal se compose de rinceaux sans aucune régularité, qui, par endroits, s'élèvent comme des flammes ou des cimes aiguës, et s'enrichissent d'éperons et de becs. Sur les cimes, on voit des cerfs qui s'apprêtent à bondir ; des chiens les poursuivent ; entre eux, au bord des précipices, des ours et des tigres galopent de tous côtés, et de beaux oiseaux perchés sur la crête des « vagues » contemplent leurs ébats. Ce terrain houleux forme le décor où toutes ces bêtes grimpent, bondissent et galopent ; ces courbes élastiques donnent à la composition un complément d'animation, et même d'envolée ; le rythme s'accélère ou se ralentit selon la courbe : enfin, ces lignes assurent l'unité des éléments principaux. Notons, en outre, que les damasquinures sont de couleurs diverses.

On trouvera des frises analogues exécutées en relief sur les urnes de terre cuite de l'époque Han ; il est vrai qu'elles semblent imitées de modèles en métal, et nous aurons à reparler de leur ascendance à propos de la céramique.

Sur d'autres tubes qui ont pu servir de poignées ou de garnitures de sceptre, l'ornement incrusté est plus rigoureusement géométrique ; mais toujours nous constatons une tendance à y introduire des éléments empruntés au monde des oiseaux : par exemple, des becs et des ailes dont la pointe s'enroule en spirale. On varie les effets en ménageant le métal précieux tantôt en

silhouettes plates assez larges, tantôt en dessins hachurés de traits fort minces (planche 48 B). Vers la fin de l'époque, les animaux se détachent nettement des rinceaux : c'est le cas sur un très bel objet carré, en forme de pyramide tronquée, muni en son milieu d'une mortaise : un pied de lampe peut-être (Nationalmuseum de Stockholm, planche 49). Ici, les contours sont dessinés par un fil d'argent. Le tigre est d'un type quelque peu scythe ; mais les dragons se fondent avec les rinceaux et les spirales en une guirlande continue géométriquement disposée.

Cependant les décors de ce genre n'étaient pas toujours incrustés ; parfois on les appliquait sur le bronze par un autre procédé : on dirait que le métal précieux a été posé à l'état liquide au pinceau, à main levée, à peu près comme sur les laques (1). Ainsi le grand plat circulaire de la collection du marquis Hosokawa ne montre aucune trace de tailles ni de creux aux endroits où l'or a disparu (planches 30-31). Le plat est orné à l'intérieur et à l'extérieur de plusieurs bordures ; elles encerclent un grand médaillon central. A l'intérieur, celui-ci contient une sorte de rosace quadrilobée qu'entourent quatre animaux ; à l'extérieur, c'est un dragon sinueux. Les bordures sont à peu près les mêmes des deux côtés : à l'extérieur, la bordure extrême associe des spirales à des losanges et des « fers de lance » — en contours le plus souvent, parfois aussi en silhouettes plates. La bordure suivante se compose de « cigales » (*tch'an wen*), analogues à celles qui ornaient les vases de haute époque. La troisième, beaucoup plus large, contient des « nuages » irréguliers parmi lesquels s'ébattent quantité de bêtes : tel un tigre qui va bondir sur un ours, lequel, couché sur le dos, se prépare à riposter à coups de patte ; un serpent qui menace un grand oiseau *fong*, un dragon qui attaque une créature mi-humaine aux membres emplumés ; enfin, deux félins, dont l'un a une tête d'homme, l'autre, des cornes de cerf ! La bordure la plus proche du centre répète les « cigales » triangulaires conventionnelles ; quant au sujet central, nous l'avons dit, c'est un long dragon dont le corps très souple forme deux boucles en S : il a non seulement des plumes, des ailes enroulées en spirale, mais encore beaucoup d'autres spirales qui accusent son élasticité. Ses pattes sont pourvues de griffes de tigre, sa tête de cornes de cerf, et sa gueule béante de crocs acérés. Du côté intérieur, la rosace à quatre lobes mérite l'attention, car elle se retrouve fréquemment sur les bronzes et les laques de l'époque Han ; elle dérive peut-être de prototypes perses. Les bêtes qui l'entourent (deux dragons d'espèces différentes, un tigre et un lion) sont superbes en leur genre, et difficiles à expliquer si l'on n'admet pas l'influence directe de modèles assyro-

(1) M. Charles Vignier me dit qu'à son avis le métal précieux est effectivement en suspension dans un vernis de laque.

perses : la parenté de style avec ceux-ci nous paraît indiscutable, malgré la souplesse des bêtes que le Chinois a su mieux rendre que ses prédécesseurs de l'Asie antérieure : et cette impression est encore renforcée par la bordure principale du côté intérieur, où les animaux, et même les rinceaux, semblent animés d'un mouvement fugace. Si fidèle que soit l'artiste chinois aux motifs étrangers, il sait les transporter dans un monde nouveau créé par son imagination, où rien ne l'empêche de jouer à sa guise des formes humaines ou animales, et de les mêler aux nuages dans une danse rythmique éternelle.

Des motifs tout à fait analogues se rencontrent aussi exécutés en gravure, par exemple sur un plat de bronze moins grand, qui appartient à MM. C. T. Loo et Cie (planche 52 A). Nous retrouvons ici une rosace centrale quadrilobée qu'entourent deux tigres cornus et deux grands oiseaux ; la bordure extérieure se compose de quatre groupe d'animaux qui se battent, à savoir : un tigre attaquant un grand oiseau *fong*, deux buffles (?) qui se lancent tête basse, un homme armé d'un sabre et d'un bouclier attaquant une chimère, enfin, un dragon-chimère ailé qui tue un petit animal, cependant qu'un tigre s'abat sur sa queue. De plus, quelques figures humaines, pareilles à des gnomes à corps velu, ont l'air de présider à ces jeux belluaires. Il est évident que ces tableaux imaginaires de combats d'animaux, mêlés à de lointaines traditions d'un monde primitif et quasi mythique, jouissaient d'une grande popularité à l'époque Han ; à l'origine les idées de l'ancien taoïsme y furent peut-être pour quelque chose ; mais la forme sous laquelle ces sortes de scènes sont exprimées est due pour une plus ou moins grande part aux influences de l'Asie occidentale. Que le procédé employé soit l'incrustation, la peinture, la gravure sur métal, le modelage de la glaise, elles sont toujours animées de ce même génie farouche et spontané, et elles comptent, peut-on dire, parmi les traits caractéristiques de l'art Han.

LES LAQUES

Ce sont des motifs fort voisins qui décorent certains miroirs et objets de laque récemment découverts en Corée et en Mongolie septentrionale. Aussi nous y arrêterons-nous un instant avant de poursuivre notre étude des vases en bronze.

Quoique les laques de cette époque connus jusqu'à ce jour aient été trouvés en dehors de la Chine proprement dite, les inscriptions que portent plusieurs objets démontrent qu'ils sortaient des ateliers impériaux. Il n'est pas douteux que l'avenir ne nous réserve de trouver en Chine même des objets

analogues ; s'ils sont rares sur le marché, c'est vraisemblablement que leur délicatesse ne leur permet pas de tomber aux mains de ces pilliers de sépultures, toujours pressés et peu soigneux, qui détiennent malheureusement le monopole des fouilles en Chine. Même ceux que les archéologues japonais ont retirés des sépultures coréennes étaient, sauf de rares exceptions, fort endommagés ou même réduits en miettes.

Quant à la matière de ces objets et à leur exécution technique, rappelons que les uns possèdent un squelette de bois recouvert de laque et de matière colorante : après plusieurs applications, la couche de laque était séchée et polie de manière à former une carapace résistante ; les autres, dépourvus de squelette en bois, se composent de plusieurs épaisseurs de toile tendues sur un modèle en plâtre, maintenues en forme par un mélange de mica pulvérisé et de terre glaise, et enfin, recouvertes de plusieurs couches de laque : c'est le procédé de la « laque sèche » que les Chinois appellent *l'ouan-houan*, et les Japonais *kanshitsu*. La surface est noire ou rouge : on la décore d'ornements de la couleur opposée, quelquefois rehaussés d'or et de vert. Beaucoup d'écuelles étaient renforcées d'un bord en bronze doré, et on trouve aussi des anses en forme d'ailerons ainsi faites. Il existe des laques incrustés de mosaïque de verre ; mais les plus précieux de tous sont recouverts d'or en feuille, sur lequel de gracieux ornements étaient peints avec un pinceau très fin. Le décor étant généralement posé directement par la main de l'artiste, certains de ces laques ont la distinction de chefs-d'œuvre individuels (v. *Addenda*, p. 99).

Nous avons dit qu'ils sont souvent pourvus d'inscriptions assez longues qui nous indiquent la date et le lieu de leur fabrication, ainsi que le nom des divers maîtres qui ont pris part à l'ouvrage, tous spécialistes dans une branche particulière de la fabrication des laques, et tous coopérant avec cette habileté extraordinaire des artisans orientaux. La plus ancienne inscription datée qu'on ait trouvée en Corée est de l'an 85 avant notre ère ; la dernière, de l'an 52 de notre ère. Entre ces deux dates s'intercalent une série d'autres qui démontrent que l'art du laque fut florissant sous les deux dynasties Han. Il nous en reste surtout des écuelles rondes, des coupes ovales avec anses, mais aussi des vases, des plateaux ou tables basses sur pieds, des coffrets de toilette pour contenir les miroirs, les peignes, les épingles. Beaucoup de boîtes trouvées dans les sépultures de Mongolie portent aussi des traces d'un revêtement de laque.

Le décor est toujours de même espèce et de même style ; il est seulement adapté à la forme de l'objet (planche 53). Sur les écuelles rondes qui souvent sont rouges à l'intérieur, noires à l'extérieur, on trouve ordinairement près du bord, à l'intérieur, une bordure de rinceaux très stylisés ou volutes de

« nuages » que relie des traits fins tantôt horizontaux, tantôt obliques ; dans ce dernier cas, des losanges se trouvent engendrés. Au fond se trouve un médaillon composé de trois rondelles remplies de figures d'animaux ou de dessins géométriques. A l'extérieur, on voit une large bordure de volutes étalées, en rouge sur fond noir. Les petites tasses n'ont souvent aucun décor à l'intérieur ; mais, à l'extérieur, elles sont ornées d'une frise assez large composée d'oiseaux fantaisistes, de spirales et de triangles groupés deux par deux



FIG. 44. — Tissue Han. D'après F. H. ANDREWS, *op. cit.*

(des échantillons du même type se rencontrent aussi bien dans les sépultures de Mongolie que dans celles de Corée) ; les motifs sont fort apparentés à ceux que nous avons vus, par exemple sur le plat Hosokawa (planche 34).

Sur les plateaux ou tables basses et sur les couvercles des coffrets, on voit assez souvent des bordures composées de vrilles extrêmement fines, dérivées peut-être de volutes de nuages ; de petits oiseaux, et, comme motif central, une rosace quadrilobée analogue à celles des deux plats de bronze cités plus haut et de beaucoup de miroirs. Les bordures géométriques intermédiaires sont surtout garnies de spirales et de losanges ; mais il arrive qu'on retrouve des tigres, des dragons, des cerfs, représentés en pleine course, avec cette grâce et ce rythme que nous avons admiré sur les bronzes incrustés ; le

rapprochement est d'autant plus notable qu'une des écuelles nous présente en son milieu un grand dragon enroulé tout pareil à celui du plat Hosokawa.

On voit qu'il y a une parenté étroite entre les laques d'une part, les bronzes incrustés ou gravés d'autre part : on dirait même que des procédés identiques ont servi à décorer les uns et les autres (et nous avons relevé le fait en étudiant le plat Hosokawa), mais la légèreté et la fragilité de la matière prêtent aux laques une distinction et une séduction encore plus grandes, et qu'aucune œuvre d'art décoratif chinoise n'a, croyons-nous, dépassées.

LES TISSUS

Un art décoratif non moins élégant s'exprime dans les tissus de soie de

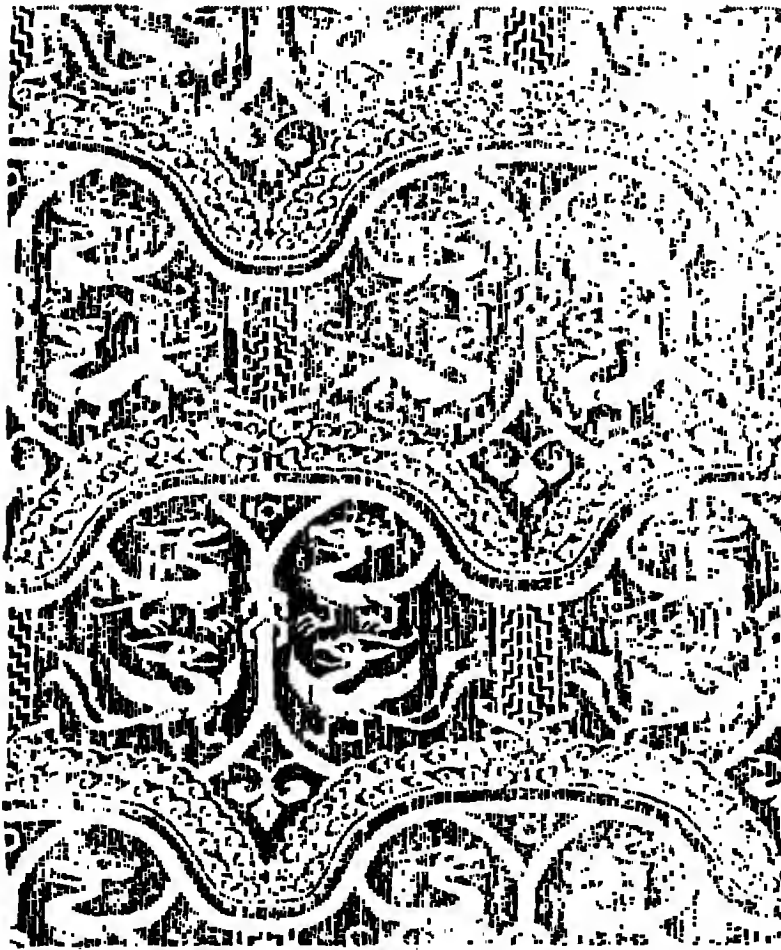


FIG. 12. — Tissue Han. D'après F. H. ANDREWS, *op. cit.*

l'époque Han que Sir Aurel Stein a retirés de ses fouilles de la région de Leou-lan et autres sites de l'Asie centrale, et que les archéologues russes ont

trouvés en Mongolie ¹. Ici encore nous avons des oiseaux et des quadrupèdes entourés de rinceaux irréguliers ou de « images » qui tantôt ressemblent à des dragons rampants, munis d'ailes et d'éperous, tantôt à des falaises ou à des vagues, tantôt à des flammes vacillantes (fig. 11).

De place en place des animaux se poursuivent ou sont poursuivis par des

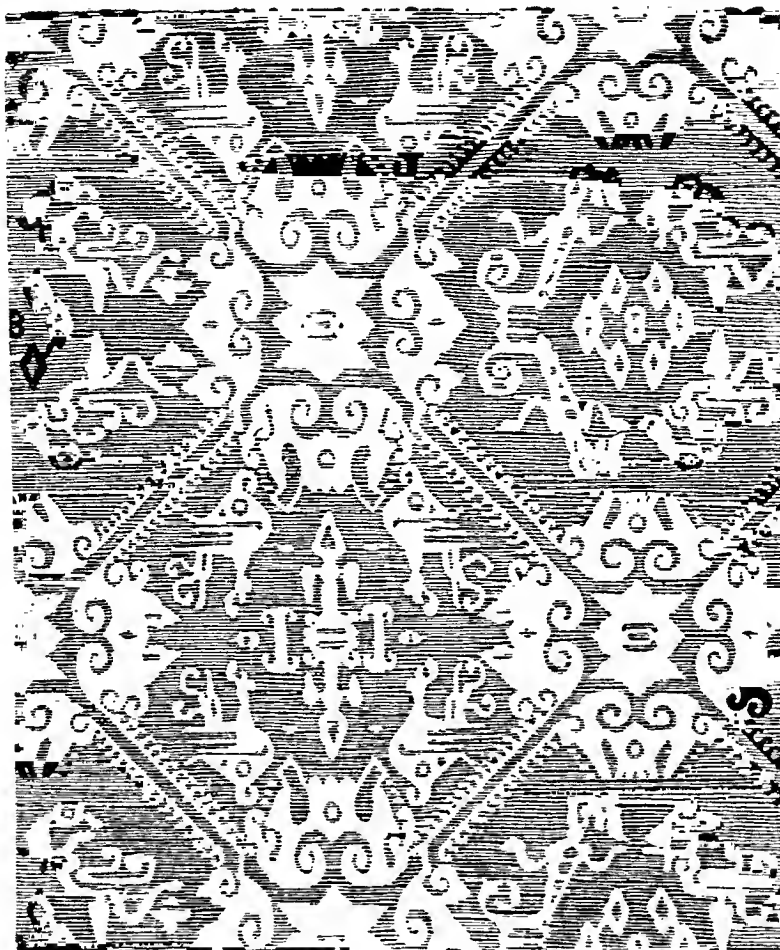


FIG. 13. — Tissu Han. D'après F. H. ANDREWS, *op. cit.*

chasseurs montés (comme sur les trouvailles de Mongolie), tous animés de la même furie qui marque les scènes de chasse des bronzes. Quand le décor prend une stylisation plus géométrique et que les animaux sont groupés deux par deux en des poses héraldiques, l'affinité avec les modèles iraniens est encore plus marquée (fig. 12). On voit d'après nos figures que les dessins sont abso-

¹) Cf. *Ancient Chinese Silks excavated by Sir Aurel Stein at ruined sites of Central Asia*, dessins et notices de F. H. ANDREWS, *Burlington Magazine*, juillet-septembre 1920. Les meilleures reproductions des tissus découverts en Mongolie sont celles de l'article de W. Perceval YETTS, *Discoveries of the Kozlov Expedition*, *Burlington Magazine*, avril 1926 ; rédigé d'après le rapport russe original.

lument du même type que ceux du *hou* quadrangulaire de la Freer Gallery (fig. 13) ; ce qui démontre une fois de plus la remarquable unité du style de l'époque. Mais les Chinois savaient tirer parti de leurs emprunts et les adapter : non seulement leur main et leur œil leur permettaient des réalisations techniquement parfaites ; leur imagination leur fournissait aussi des interprétations originales. Aussi créèrent-ils en abondance des modèles de tissus qui dès cette époque portèrent dans tout le continent leur renommée de tisserands de la soie. Le monde méditerranéen, nous l'avons dit, les connaissait sous le nom de *Seres* ; leurs tissus de soie furent sans doute d'une importance première dans les échanges artistiques avec les pays occidentaux, sans parler de leur immense valeur commerciale.

BRONZES GRAVÉS ET PEINTS

Pour en revenir aux bronzes, il convient de nous arrêter un instant à une catégorie qui est pour ainsi dire intermédiaire entre celle des ouvrages incrustés ou gravés et celle des bronzes qui n'ont que des bandes en relief pour tout ornement. Il est curieux de noter que l'époque Han fit des bronzes polychromes non seulement par incrustation de diverses matières mais encore en peignant le décor sur leur surface à peu près comme sur les poteries.

Ce procédé semble avoir été en vogue particulièrement pour orner les boîtes cylindriques destinées à renfermer les ustensiles de toilette des femmes : peignes, poudre, fards, etc. On connaît à présent une demi-douzaine de ces *lien*, dorés ou argentés, et gravés ; sur le fond et à l'intérieur du couvercle un peu bombé sont peints des dragons ou des oiseaux. Deux se trouvent au Japon dans des collections privées ; un autre a été découvert en Corée, un figure dans la collection Eumorfopoulos, un au musée de Berlin ; un autre appartenait récemment encore à la Ton Ying Company de New-York et il était particulièrement intéressant du fait qu'il portait une inscription datée de l'an 41 avant J.-C.

La forme générale de ces étuis est fort simple : c'est un cylindre orné de trois bandes en relief, de trois pieds figurant des ours, de deux anses (anneaux passant dans des gueules de *fao tie* enfin de trois ou quatre oiseaux *fong* sur le couvercle (planche 55).

Ces caractéristiques, qui sont celles de plusieurs autres récipients de bronze, ne suffiraient pas à expliquer l'effet particulièrement élégant de ces *lien* ; elles affirment la structure ; mais ce qui est charmant, c'est surtout la matière, le traitement de la surface, qui le plus souvent est dorée, gravée,

damasquinée d'argent dans les tailles, et en outre peinte à l'intérieur. Ainsi dans le *lien* du musée de Berlin, le fond est orné à l'intérieur d'un grand *fong* dessiné en noir sur vermillon, et, par-dessous, d'un autre oiseau en vert et noir se détachant également sur le vermillon. En outre l'extérieur était décoré de volutes de « nuages » en argent qui ne se sont conservées qu'en partie. Les *ien* des collections Eumorfopoulos et Sumitomo portent aussi des oiseaux peints en vert avec contours noirs. Les siècles ont patiné les ors et les bronzes, de sorte qu'une belle couleur de mousse s'est répandue sur ces objets, et par endroits on croirait voir un étang aux profondeurs vertes où se mirent faiblement des nuages argentés.

Toutes ces boîtes témoignent, on le voit, du raffinement, pour ne pas dire de l'artifice, qui devait marquer la vie des hautes classes à l'époque Han.

Dans l'ensemble, on ne peut qu'être frappé du soin que mettaient les artistes de ce temps à éviter les ornements en relief vigoureux, souvent un peu lourds, qui caractérisaient l'art Tchou, et à chercher des effets tout autres par le simple rythme des contours et la polychromie de la surface. Leurs vases sont généralement très sobres, très purs de lignes, en comparaison des pièces d'autrefois : le plus souvent ils sont garnis tout au plus de quelques bandes cannelées qui accentuent leurs différentes parties, soulignent leur construction et font valoir leurs proportions (planches 55 et 56).

On ne peut s'empêcher de remarquer qu'à la même époque plusieurs types traditionnels et anciens de vases rituels deviennent très rares ou même disparaissent complètement : tels le *ts'ouen*, le *yi*, le *yu*, le *kou*, le *hien*, le *li*, le *tsio*, etc. ; des formes plus simples, des sortes d'aiguières ou de bassins, semblent jouir d'une plus grande vogue : par exemple le *p'ing*, le *hou*, le *che*. Les trépieds de la forme *ting* se font plus bas sur pieds et munis d'un couvercle bombé qui achève leur figure presque sphérique (planche 57).

Aux *ting* s'apparentent les *ngan*, coupes rondes portées sur une base cylindrique, et munies également d'un couvercle bombé. On voit un bel échantillon de *ngan* dans la collection Sumitomo n° 115 du catalogue); il est orné de larges bandes de plumes de paon exécutées en très léger relief, qui suggèrent des effets de couleur d'autant mieux que le bronze s'est revêtu d'une fort belle patine verte (planche 58). Ce vase offre aussi l'intérêt de porter, gravée sur le couvercle, une rosace quadrilobée, entourée de quatre bêtes comme sur les plats décrits plus haut (de plus ce couvercle porte trois petites figurines en ronde bosse d'animaux au repos). On voit combien ces motifs de la rosace et des quatre bêtes étaient populaires; on les trouve, en effet, non seulement sur les bronzes mais encore sur les laques et les jades de l'époque Han.

Les vases de type *p'ing* et *hou*, particulièrement répandus en ce temps,

peuvent être circulaires ou quadrangulaires. Les premiers portent en général les minces bandeaux cannelés autour du col, de la panse, et du pied, et leur forme élancée, les proportions très harmonieuses du collet de la panse trahissent souvent quelque influence de l'art hellénistique (planche 59 et 60). S'ils étaient munis de grandes anses recourbées au lieu des mascarons à anneaux qui paraissent être de rigueur pour tout vase Han, ils seraient très voisins des amphores grecques, et le fait qu'ils ne se rencontrent pas aux époques antérieures donne à penser que cette forme a pris naissance à la suite des contacts avec le monde occidental, contacts qui venaient de se développer beaucoup. Les *hou* à quatre arêtes sur pied carré ont quelque chose de plus nettement asiatique (planche 61) ; leurs faces larges et gonflées demeurent en général dépourvues de décor, à part les *t'ao t'ie* porte-anneaux ; mais leur modelé fait jouer la lumière avec un effet particulièrement heureux quand le vase est doré, ce qui est le cas d'un très beau spécimen de la collection Sumitomo. Laufer (*op. cit.*, p. 141) en reproduit un autre du même genre, daté, dit-on, de l'an 12 de notre ère.

Remarquons aussi que tous ces vases se distinguent par un plus grand raffinement de l'exécution technique, le métal est beaucoup moins épais que dans les vases Tcheou ; les vases Han, plus légers, donnent une impression de souplesse qui ne peut manquer de frapper le spectateur qui les voit côte à côte. L'art de couler le bronze s'était sans doute perfectionné dans l'intervalle.

Il existe un groupe de bols de bronze très simples, presque minces comme du papier, qu'on a découverts tant en Chine qu'en Corée, et dont le charme particulier tient surtout à leur surface étonnamment lisse, d'un ton noirâtre plus ou moins noyé sous les taches de vert de gris. Leur qualité rare nous donne à penser qu'ils sortaient d'un atelier impérial. La fonte du bronze était devenue d'une part une industrie que guidait heureusement un goût très pur ; d'autre part il nous est parvenu certaines pièces exceptionnelles ornées, nous l'avons vu, par des procédés divers, incrustations, gravure, etc., qu'il faut considérer comme des œuvres d'art individuelles, dues à des maîtres.

*
* *

Un groupe très important des bronzes de l'époque (ainsi que des bronzes de la dynastie précédente) est constitué par les miroirs, qui se répandent toujours de plus en plus sous les Han et les Six Dynasties, et qui suivent de près l'évolution générale des arts décoratifs. Beaucoup de ces miroirs portent des inscriptions datées qui en font des documents de première importance pour l'historien d'art, quoique les Occidentaux puissent les trouver moins attrayants que certains autres petits bronzes. Depuis une époque reculée, ils

sont recherchés par les savants et les collectionneurs japonais, à qui nous devons plusieurs ouvrages sur les miroirs de bronze ¹.

Nous devons nous contenter de passer en revue quelques échantillons typiques qu'on peut classer selon leur décor. Rappelons en guise d'introduction que si les miroirs furent tellement en vogue, s'ils se rencontrent si fréquemment dans les sépultures, ce n'est pas qu'on les considérât comme des ustensiles de toilette indispensables, c'est plutôt qu'on leur attribuait une signification symbolique en même temps que des vertus bienfaisantes. C'est ce que démontrent non seulement les motifs de leur décor, ordinairement issus d'idées taoïques (paradis des Immortels, animaux symboliques, constellations, etc.), mais aussi la littérature ancienne et les inscriptions déchiffrées sur les miroirs mêmes. Dans le *Che king* (Livre des Odes), nous lisons notamment : « Mon esprit n'est pas un miroir ; je ne puis comprendre clairement », et dans un auteur postérieur : « Le sage se sert de son esprit comme d'un miroir ; il accueille tout avec calme, il ne dissimule rien. » Parmi les inscriptions caractéristiques, citons les suivantes : « La pureté du cœur se réfléchit dans le miroir ; la lumière éclatante est la Droiture comme le soleil et la lune », ou encore : « Clair comme le soleil, et conservant éternellement le souvenir ² ». Le style lapidaire de ces maximes rend souvent toute traduction difficile ; en tous cas, leur fond symbolique et moral n'est pas douteux (v. *Addenda*, p. 99).

Les miroirs sont en général circulaires et leur décor est composé de bordures concentriques qui entourent un bouton central hémisphérique, percé d'un trou où passait le cordon auquel on suspendait le miroir pour le porter. Dans la plupart des vrais miroirs Han, le bord extrême est un filet lisse, parfois découpé sur son côté intérieur en festons ou segments de cercle, ce qui le distingue du bord plus étroit et plus aigu des miroirs Tch'ou et Ts'in. Entre ce bord et le bouton central, les motifs disposés en zones concentriques peuvent varier beaucoup ; en général, ils sont moins saillants, et leur relief n'at-

¹ Les deux principaux ouvrages japonais traitant des miroirs chinois sont intitulés : *To-kuwa An Kokyô Zenshû* (Les miroirs de la collection de feu Kenzô TOMIOKA, Kyôto, 1924, et *Kokyô no Kenkyû* (étude des miroirs de bronze anciens), avec texte de S. UENABARA.

En outre, un nombre considérable de miroirs qui figurent dans la collection Sumitomo à Ōsaka sont reproduits dans deux tomes du catalogue japonais, avec notices du professeur HARADA ; quelques autres, ainsi que des miroirs japonais, sont reproduits dans un ouvrage récent du professeur HARADA et de M. UENABARA. Des articles consacrés aux miroirs ont paru dans *Kokka* (janv.-fév. 1917), et dans le *Washington Magazine*, 1919. La comtesse Hallwyl possède à Stockholm une collection nombreuse de miroirs, recueillis en Chine par M. O. KARLBECK ; les collections Est-Asiatiques de Suède également. Enfin, nous avons pu examiner un grand nombre de miroirs intéressants dans les collections privées du Japon, dans les musées de France, d'Allemagne et des États-Unis (particulièrement à la Freer Gallery de Washington, au Metropolitan Museum de New-York, au Museum of Fine Arts de Boston), ainsi que sur le marché international des objets d'art chinois.

² Cf. les notices explicatives du *Ken Ôku Keishô* (collection de bronzes anciens du baron Sumitomo, t. II, les miroirs anciens), texte de Y. HARADA, Tôkyô, 1921.

teint pas celui du bord ni du bouton central. Les moules servant à couler ces miroirs se fabriquaient peut-être comme sous la dynastie précédente, c'est-à-dire avec des poinçons de bois dur ou de terre cuite ; mais le dessin semble être maintenant frappé tout d'une pièce, et non plus en carrés juxtaposés.

Le type le plus répandu de miroirs Han, le plus ancien aussi probablement, est celui qu'ornent (pour employer l'expression chinoise, « cent mamelons », c'est-à-dire un grand nombre de petites protubérances pointues, disposées selon un certain ordre, et reliées par des banderoles sinueuses ou des rinceaux, de sorte qu'on dirait une guirlande de boutons coniques (planches 62, 63 A). En réalité, ils expriment tout autre chose, si l'explication proposée par les Chinois est la bonne : ils seraient censés représenter les constellations. Au milieu donc se trouve la grosse protubérance entourée de six ou huit mamelons moins grands, et de petits feuillages ou de boucles. Dans les grands miroirs, il y a quatre autres mamelons à l'intérieur de ces boucles. Ce motif central est ceint d'une sorte de filet câblé suivi d'un bord relevé, découpé en segments de cercles, et donnant ce qu'on est convenu d'appeler le dessin en vagues. Peut-être cet ensemble représente-t-il l'île des Immortels au milieu de l'Océan.

Dans la bordure externe, assez large, il peut y avoir non seulement des mamelons pointus disposés par groupes de neuf, mais aussi quatre mamelons isolés qu'entourent des boutons plats (ou encore un filet plat), et qui se rapportent peut-être aux quatre quartiers du monde. Dans les petits miroirs, ce dessin se trouve un peu simplifié ; mais le rebord externe est toujours festonné vers l'intérieur, ou, comme diraient les Chinois, découpé en « vagues » qui représenteraient le grand Océan des taoïstes. Les miroirs de ce type se rencontrent tout au long de l'époque Han, mais ils semblent être surtout nombreux dans les siècles qui précèdent notre ère.

C'est à la même époque à peu près que remontent les miroirs un peu moins compliqués qu'on appelle *ts'ing pai* ou *t'ao kouang kien* : « miroirs qui laissent passer la lumière ». Au milieu, on trouve généralement une rosace quadrilobée englobant le mamelon central et un cercle de boutons plats. Suit une bordure câblée, un filet plat, et le cercle festonné en « vagues ». Une bande portant des caractères archaïques, entre deux « cordes » aplaties, enfin un large cercle plat constituent la partie externe du décor (planche 63 B). Ainsi les motifs sont plus simples que dans le groupe précédent, les dessins ont plus de cohésion, et il est peut-être plus facile d'en apercevoir un faible reflet. C'est qu'en effet ces miroirs (qui sont de toutes les tailles) passent pour être translucides, attendu qu'en renvoyant sur un mur blanc les rayons solaires captés sur la surface polie, on voit apparaître dans l'image réfléchie le décor

qui est au revers du miroir. Ce curieux phénomène, que nous avons vu de nos yeux en Chine, est attribué au fait que les inégalités du revers affectent aussi l'avvers si on le frotte énergiquement avec un drap. L'œil n'en peut rien saisir, mais une forte lumière solaire fait apparaître le dessin dans le reflet.

Se rattachant aux miroirs « aux cent mamelons » par son large rebord découpé en festons et par les quatre gros mamelons des quatre directions cardinales, voici, entre autres, une forme un peu spéciale (planche 64). Elle ne présente pas de bandes circulaires autour du bouton central, mais un cadre carré portant des caractères archaïques qu'on peut interpréter comme suit : « Chaque jour apporte la joie, la nourriture suffisante, la renommée durable, la richesse et le bonheur en toutes choses » : on voit que c'est une de ces devises de bon augure assez banales qu'on inscrivait sur les miroirs faits pour être offerts en cadeau. Des angles du carré s'avancent des tiges à trois feuilles, et du milieu de ses côtés des ornements géminés ressemblant, si l'on veut, à des queues d'oiseaux ou de poissons. Tous ces ornements sont en faible relief, et à tout prendre, la surface paraît moins encombrée que dans les groupes précédents ; la composition a plus d'élégance et de distinction, surtout quand le métier atteint la perfection de la pièce que nous reproduisons. Deux miroirs moins grands du même type sont reproduits planches 4 et 5 du *Tokuwa-an kokyô zuroku* ; on leur comparera les planches 10, 11, 12 du même ouvrage.

C'est un autre groupe important de miroirs Han que celui des *sseu-chen king* « miroirs des Quatre Quartiers », lesquels sont indiqués par les quatre bêtes (le Dragon blanc de l'Est, l'Oiseau rouge du Midi, le Tigre bleu de l'Ouest et la Tortue noire du Nord, parfois entourée d'un serpent), isolées les unes des autres par des mamelons arrondis. Ces bêtes peuvent être rendues de façon à peu près reconnaissable ou stylisées en conventions décoratives. Sur le grand miroir reproduit planche 65, la bordure contenant les bêtes est cernée de deux cordes aplaties, et le grand bouton central est entouré de quatre groupes comprenant chacun trois boutons plats, analogues à ceux que nous avons vus sur les « miroirs aux cent mamelons ». Le rebord extérieur est large et plat.

Ce groupe des *sseu-chen-king* affecte des formes plus compliquées dans les miroirs qui présentent un cadre carré enfermant avec le bouton central une zone de huit ou douze mamelons secondaires (planche 66). Des côtés du carré s'avancent des figures en T ; en sens inverse, c'est-à-dire du rebord externe, s'avancent des L en face des T, et entre les L, donc en face des angles du carré, des figures en V à angle droit. Le fond est orné de bêtes en reliefs

linéaires, qui sont parfois les bêtes des points cardinaux (par exemple, sur le miroir de la planche 10 du *To-kwa-an kokyô zuroku*), ou de bêtes groupées deux à deux comme sur le miroir que nous reproduisons (planche 66 B). La bande qui les entoure porte souvent des caractères archaïques ; suit une « corde » aplatie, et, à l'intérieur du rebord externe qui est large et haut, une bordure dentelée de « vagues pointues » — elle ressemble assez à une scie circulaire. L'intervalle est rempli de volutes de « nuages » susceptibles de devenir presque des rinceaux feuillus (voir planche 12 du même ouvrage). Ce riche décor est l'indice d'une époque relativement basse (il n'apparaît qu'au début de notre ère) et il se développe de plus en plus dans les groupes suivants. Les inscriptions de ces *sseu-chen-king* se rapportent souvent à l'existence bienheureuse des Immortels sur les montagnes sacrées telles que le T'ai chan ou le Houa-chan. Nous lisons par exemple sur un miroir (n° 11 du catalogue Sumitomo) : « Sur le mont T'ai on voyait un Immortel. Il vivait de pierres précieuses et buvait aux sources pures. Sa monture était un dragon, son véhicule un nuage errant ; un tigre blanc tirait son char. Il monta directement au ciel et commença une longue vie de dix mille ans. Ce miroir est un augure de promotion publique et de conservation heureuse de la postérité. »

Plusieurs très beaux échantillons de ces miroirs sont reproduits dans le catalogue Sumitomo et dans le *To-kwa-an kokyô zuroku* (planches 11-19). On y trouve aussi des variantes où le carré central est remplacé par une bande circulaire et où la bordure externe s'enrichit d'ornements nouveaux, quelquefois même de figures de bêtes ; elles ne diffèrent par aucun caractère essentiel du groupe que nous venons de définir (planche 67).

Voici maintenant un groupe tout à fait à part, qui appartient à la seconde moitié de l'époque Han : le champ principal est occupé par un oiseau conventionnel très grand, les ailes déployées ; il est en relief assez marqué, moins haut pourtant que le mamelon (planche 68 A). Les encadrements sont des cordes plates et la « scie circulaire ». Parfois le grand oiseau est remplacé par plusieurs oiseaux ou dragons, au nombre de trois ou davantage, qui encerclent le mamelon central et sont modelés en relief (planche 68 B). On peut dire que ces miroirs annoncent une phase nouvelle du décor, qui désormais, et d'une façon générale, visera à remplir toute la surface de bêtes ou de figures massives, modelées en relief accentué. Mais cette nouvelle manière ne semble avoir atteint son apogée qu'après la fin de la dynastie Han ; le plus ancien miroir de ce genre qui soit daté (il se trouve dans une collection japonaise) est de l'an 168 de notre ère ; mais la plupart sont datés du III^e siècle, ou du commencement du IV^e. Celui qui est au Nationalmuseum de Stockholm est daté de l'an 225 de notre ère (planche 69 A).

Dans les échantillons communs, les petits personnages et les animaux dont seul l'avant-corps est ordinairement représenté, sont groupés en masses serrées de sorte qu'on ne les distingue pas facilement un à un. Parfois ils sont disposés en rangées horizontales, mais dans les pièces de choix la composition demeure concentrique. Sur le très beau miroir que nous reproduisons planche 70, on voit quatre groupes composés d'un personnage taoïque au milieu d'orants agenouillés ou prosternés, cependant que quatre dragons se recourbent au-dessus d'eux et semblent tenir les gros mamelons entre leurs pattes. Tous ces détails sont rendus avec beaucoup de netteté et beaucoup de vie ; les énormes dragons ont l'air de génies protecteurs. A l'extérieur de ces scènes se trouve une bande composée de segments de cercles et de plaques carrées portant des caractères archaïques. Le rebord externe est orné d'oiseaux, de dragons et autres bêtes qui se pourchassent.

Sur un autre beau miroir que nous reproduisons (planche 71) les dragons occupent des positions différentes. Ils portent sur leur dos de petits griffons, et semblent mordre de larges rubans. Les personnages taoïques sont un peu simplifiés. Nous ne saurions ici nous lancer dans l'explication de tous ces groupes : il faut seulement constater leur esprit incontestablement taoïque. On peut se demander si de plus beaux miroirs ont jamais été fabriqués en Chine. Leur effet a d'autant plus de richesse que les figures ne sont pas seulement arrondies, mais aussi rayées ; on dirait qu'on a creusé quelques ombres profondes. Les motifs de l'encadrement sont pour ainsi dire les mêmes que dans le miroir précédent : les quadrupèdes bondissants, les oiseaux qui ornent le rebord sont très légèrement indiqués en faible relief, mais chaque taille est expressive, et ils semblent passer rapides comme le vent dans leur poursuite sans fin.

Les miroirs de cette qualité sortaient des ateliers impériaux, comme le démontrent les inscriptions qu'ils portent quelquefois. Il est dit également qu'ils ont la vertu de changer l'adversité en bonheur, et d'être des présages de félicité...

Ce sont des productions absolument originales du génie chinois que les miroirs que nous venons de décrire. Les motifs qui les ornent, en grande partie empruntés à la mythologie taoïque ou à des sources analogues, sont soumis à un ordre rythmique des plus sévères. L'effet décoratif est obtenu par les combinaisons de bandes et d'ornements variés subordonnées à la forme circulaire de l'objet. Ce fut sous les Han et les Six Dynasties que cet art caractéristiquement chinois atteignit son apogée. Si plus tard on s'écarta des types créés à cette époque, ce fut ordinairement au détriment de l'harmonie. Les miroirs postérieurs pourront nous présenter des figures humaines ou animales plus finies ;

ils ne sont pas supérieurs à ceux-ci par les qualités d'ensemble. Ce furent les miroirs Han qui conquièrent les pays asiatiques voisins ; ceux-ci les reproduisirent plus ou moins fidèlement, mais jamais avec la sûreté technique et la netteté que nous admirons dans les originaux chinois. Nulle part d'ailleurs les miroirs ne furent aussi intimement liés qu'en Chine aux idées morales et religieuses de la population.

IV

LA CÉRAMIQUE

A propos des divers objets de bronze de l'époque Han, nous avons déjà eu l'occasion de mentionner en passant des ouvrages en terre cuite, qui forment, en effet, le complément des vases et ustensiles de bronze quand ils n'en sont pas la copie directe. Le moment est venu de nous arrêter particulièrement aux céramiques qui, pour bien des raisons utilitaires et autres, constituent la catégorie la plus nombreuse d'objets que nous ait transmis cette époque lointaine. Mais, encore plus que dans le cas des bronzes, il convient de se rappeler que la grande majorité des terres cuites sont des produits d'artisans, non pas des chefs-d'œuvre d'artistes ; très souvent elles ne servent qu'à remplacer les objets de bronzes, plus durables, mais plus coûteux.

A proprement parler, la poterie de l'époque Han lance peu d'innovations artistiques que l'art du bronze n'ait pas déjà annoncées, mais les formes, les motifs, les idées vont plus loin dans la première de ces techniques : la matière permet à l'artiste un travail plus rapide et plus impulsif, et c'est pourquoi les changements dans le style contemporain se voient plus rapidement et plus fidèlement reflétés sur les terres cuites que sur les bronzes.

Faut-il nous attarder ici aux abondantes poteries funéraires tout à fait simples, sans décor ni glacis, dont nous avons fait mention en décrivant les sépultures Han ? En général, cette poterie est tout simplement en terre grise, peu cuite, avec des frises d'ornements imprimés ou gravés dans l'argile molle ; du reste ces vases ne semblent pas avoir été faits en vue d'un usage effectif. Voici, par exemple, les urnes-greniers (planche 72 A), imitant souvent une tour à toiture fixe et saillante, qui seraient peu pratiques ; voici des vases et des bouteilles d'une matière si poreuse qu'on n'y saurait conserver aucun liquide. C'étaient en somme de faux vases, uniquement destinés à l'usage de

« l'esprit terrestre » des défunts, lequel habitait les chambres funéraires. La même catégorie d'objets en terre comprend également de petits puits (souvent recouverts d'un toit et munis de leurs seaux) (planche 73) ; les fourneaux de cuisine avec les ustensiles, les étables à cochons, les parcs à moutons, les modèles divers de maisons, les cages à oiseaux, les mares aux canards, les charrettes à bœufs (planche 74 C), les coffres-forts, et quantité d'autres reproductions en miniature du mobilier et du cheptel domestiques, tels que le défunt les avait possédés pendant sa vie. Tous ces meubles funéraires sont fabriqués selon les mêmes procédés que les grandes briques creuses dont nous avons parlé, c'est-à-dire que les ornements très simples y sont imprimés avec des moules de bois, et que les pièces sont peu cuites.

Une catégorie à part de céramique funéraire se compose de figurines humaines et animales, dites *ming k'i*, également fabriquées en grandes quantités sur des modèles courants (sauf quelques cas exceptionnels), et ordinairement coloriées ou recouvertes d'un glais de couleur. Nous verrons plusieurs des plus beaux échantillons de *ming k'i* en étudiant la sculpture de haute époque ; si nous en reproduisons ici-même quelques-uns (planches 74 A, B ; 75 A, B, C ; 76) c'est à seule fin que le lecteur n'oublie pas à quel point ils abondent dans les sépultures Han.

Il est probable que tous ces objets funéraires procèdent des mêmes idées religieuses ou éthiques. On croit assez communément que les statuettes étaient destinées à remplacer les sacrifices, autrefois en honneur, d'êtres vivants ; à cette explication s'oppose le fait que beaucoup de figurines représentent non pas de vrais humains ou de vrais animaux, mais des êtres mythologiques ou imaginaires, des hydres, des chimères, des gardiens célestes, des esprits de la terre, des gnômes (1). Toutes avaient probablement la même origine, à savoir la croyance, fort répandue chez les primitifs, que l'image représente non seulement la forme extérieure d'une personne ou d'une chose, mais aussi son caractère intérieur et sa fonction. En faisant accompagner le mort de figurines imitant les animaux, les domestiques, les objets qui lui appartenaient de son vivant, on croyait que son « esprit terrestre » pourrait garder sur tout cela une certaine influence après sa mort. Il est vrai qu'on avait aussi célébré des sacrifices d'animaux et d'êtres humains, mais d'après la façon dont il en est parlé dans le *Che king* et le *Tso tchouan* par exemple, il semble que les Chinois y vissent une coutume barbare et qu'ils n'approuvaient point. A l'époque de Confucius, on faisait usage de mannequins de paille, qui étaient portés dans le cortège funéraire et enterrés avec le mort ;

(1) Cf. C. HENTZE. *les Figurines de la céramique funéraire*, Dresde, p. 13-17 ; R. L. HOBSON. *Chinese Pottery and Porcelain*, Londres, 1913, p. 18-22 ; J. J. M. DE GROOT. *The Religious System of China*, II, p. 721-734.

le grand philosophe déclarait qu'il fallait bien se garder de les remplacer par des mannequins de bois plus réalistes, car de là à sacrifier des êtres vivants, il n'y aurait plus qu'un pas. Mais il semble que les tribus avoisinantes se montrassent à cet égard plus libres que les Chinois, car elles sacrifiaient en masses bêtes et hommes à l'enterrement de leurs chefs, et il est clair que la même coutume fut pratiquée dans les États chinois que gouvernait un souverain d'origine tureo-mongole, dans les royaumes de Ts'in et de Wei par exemple. Au cours des siècles postérieurs, de l'époque T'ang à l'époque Ming, elle paraît avoir été tantôt observée et tantôt proscrite.

Il est donc fort probable que l'usage des statuettes en terre cuite représentant des animaux ou des êtres humains est le simple aboutissement d'une coutume antérieure qui consistait à enterrer avec le défunt des figurines plus primitives en bois ou en paille. Nous ignorons à quelle époque on adopta les statuettes de terre cuite ; on ne saurait en indiquer aucune qui remonte au delà de la dynastie Han-occidentale. Une fois adoptées, elles se perfectionnèrent rapidement et acquirent une variété de plus en plus grande dans le réalisme. Il ne faut pas oublier toutefois que la grande masse de ces statuettes sont faites pour être des symboles religieux, non pas des objets d'art avant tout. Fabriquées en quantités par des procédés simples, elles n'en possèdent pas moins, dans bien des cas, un caractère remarquable, ce qui témoigne du génie artistique qui, à cette époque, inspirait même les plus humbles artisans. Souvent elles expriment des impressions directes et spontanées. Certes, les proportions en sont souvent assez libres ; les chiens ont une tête énorme, l'encolure des chevaux se hausse démesurément, le groin des cochons devient pareil à une trompe, etc. ; mais ces exagérations ont pour but d'accentuer le caractère fondamental de l'espèce. On pourrait accuser de gaucherie certaines statuettes animalières ; du moins elles ne manquent jamais de grandeur et de force.

L'exécution un peu commune et les autres menus défauts de ces terres cuites sautent aux yeux, surtout dans les figures humaines dont trop souvent les qualités artistiques ne valent pas l'intérêt ethnographique. C'est le cas des « gardiens » agressifs, dont le rictus archaïque et le costume burlesque provoquent plutôt l'hilarité que la terreur (planche 75 A), ainsi que de certains autres personnages fort primitifs, souvent figurés sans jambes, et soutenus par les bords étalés raides d'un manteau en cloche. Dans les statuettes assez grandes et de bonne qualité, on note une certaine recherche d'expression dramatique : nous reproduisons à titre d'exemple une paire de figurines en terre cuite, hautes de 50 centimètres environ, qui représentent un vieillard et sa femme (planche 75 B, C). Tous deux, revêtus de longs manteaux à larges manches, sont agenouillés, une main levée. Le vieux rejette la tête en arrière,

il ferme les yeux comme dans une transe. A-t-on voulu le représenter mort, ou pleurant son maître défunt ? En tous cas, la figure a beaucoup d'expression, avec une note de pathétique retenu.

Dans les personnages plus jeunes (planche 76) on remarque souvent une certaine recherche de souplesse et d'élégance. Tous portent de longs manteaux à larges manches, tombant jusqu'à terre, presque à la manière d'un kimono japonais. La plupart passeraient bien pour représenter des jeunes filles, mais on peut croire que certaines figurines représentent des jeunes gens ; on n'en est assuré que lorsque le manteau ne tombe pas jusqu'aux pieds et qu'il est retenu par une ceinture. Les formes du corps sont généralement à peine suggérées ; les longs vêtements tombent en courbes douces des épaules jusqu'au sol, où ils s'étalent en cloche. Mais une légère flexion du cou, parfois accompagnée d'un déhanchement à peine visible, suffit à adoucir la raideur de la pose, et à donner à chaque figurine une silhouette individuelle. Les petits visages ronds aux yeux clignotants, aux lèvres rouges, sont éclairés d'un sourire gracieux. Les bordures des vêtements sont peintes, les sourcils, les lèvres, etc., sont coloriés au naturel, de sorte que le charme vivant de ces petites poupées s'en trouve encore rehaussé.

Nous avons dit qu'une certaine catégorie de vases en terre semblait n'avoir pas d'autre raison d'être que de tenir lieu des vases rituels en bronze tels qu'on les faisait depuis de longs siècles. On rencontre en céramique, plusieurs types traditionnels : les trépieds *ting* (planche 72 B), les urnes *lei*, les écuelles *touei* et autres coupes servant à présenter les offrandes de fruits, ainsi que des *hien* et des *lien* ; mais nous n'avons jamais vu, par exemple, de *tsio* ou de *kou* en terre cuite. Les vases les plus communs, dans la céramique comme parmi les bronzes, sont les *p'ing* et les *hou* ; peut-être les fabriquait-on pour les usages courants en même temps que pour les cérémonies et pour les sépultures. Rappelons aussi les brûle-parfums *po-chan-lou*, fabriqués en terre aussi bien qu'en bronze, et les urnes cylindriques à couvercle de même forme que le dessus des *po-chan-lou*, et qu'on appelle pour cette raison « hill jars », destinées sans doute aux tombes.

Avant d'aborder l'étude de la constitution matérielle de toute cette poterie Han, qui peut être soit glacée, soit peinte, il n'est pas sans intérêt de nous arrêter un instant aux motifs ornementaux les plus fréquemment utilisés sur les grands vases et les pots cylindriques.

La forme générale des grands *hou* nous est déjà connue par les échantillons en bronze reproduits plus haut. Nous avons dit qu'elle trahit des influences venues de l'Asie occidentale, où l'on connaissait les modèles hellénistiques. Il existe quantité de variantes qu'on peut étudier par exemple dans le livre bien

connu de Laufer sur la poterie Han (1), et qui diffèrent principalement par le plus ou moins fort développement du pied et par les proportions du col. Le type le plus harmonieux comporte un pied peu élevé, des hanches plutôt larges, et un col trapu, gonflé vers l'embouchure, qui est soulignée d'un rebord. Tels de ces *hou* ont une pureté de contours, une harmonie de proportions qui les élèvent à la hauteur des chefs-d'œuvre, et les rendent comparables aux vases grecs les plus fameux. On peut se demander si les céramistes grecs ont su exprimer au même degré l'énergie expansive, la force plastique qui caractérisent par exemple le vase de notre planche 78. Le décor peint a disparu en grande partie : on voit encore quelques traces de pendentifs triangulaires qui accusent la longue courbe du col, faisant contraste avec les deux bandes cannelées ceignant la panse assez large : l'effet se répète en écho sur le pied un peu incurvé et sur le rebord de l'embouchure, que ferme un couvercle bombé. Un vase de ce type est à lui seul l'expression totale du génie chinois : dans ses chefs-d'œuvre, il semble toujours inspiré par une hardiesse de vision et une force d'expression auxquelles ils doivent une note de fierté qui les différencie entièrement de ceux de l'Europe classique.

Sur les vases recouverts d'un glaci, le décor en relief se concentre dans une bande large qui entoure les hanches ; ordinairement se placent aussi à cette hauteur les masques *t'ao t'ie* qui portent des anneaux. Les thèmes courants de ce décor sont les animaux qui bondissent, s'ébattent et se pourchassent, quelquefois poursuivis par des chasseurs montés ou non : l'échelle de ces figures d'animaux peut varier beaucoup. Très souvent elles sont mêlées à des arabesques en forme de vagues qui déferlent, prolongées en rinceaux ou en courbes : on peut admettre qu'elles représentent le terrain sur lequel les bêtes se meuvent (planches 79, 80). Laufer a noté que dans certains cas, tout au moins, ces bordures ont été faites à la roulette, c'est-à-dire avec une sorte de cachet cylindrique ; les motifs sont d'une richesse et d'une importance très variables, mais ce qui les caractérise tous, c'est le farouche élan des animaux et les éléments de paysage (si rudimentaires qu'ils soient) : Rostovtzeff (*op. cit.*, p. 46) veut que ces derniers proviennent des volutes de « nuages » que beaucoup de bronzes incrustés associent également aux scènes animalières, et qui à leur tour ne seraient pas autre chose (toujours selon le même auteur) que des dérivations du vieux *lei wen*. C'est une explication assurément ingénieuse en théorie : nous n'avons pas encore le moyen de démontrer sa validité. Il ne serait pas impossible que les banderoles ondulantes et déferlantes qui simulent des vagues ou des collines aient été imaginées pour compléter la composition et pour encadrer gracieusement les bêtes bondissantes. A mesure qu'on s'in-

(1) LAUFER, *Chinese Pottery of the Han Dynasty*.

téressait davantage à la vie dans la nature et qu'elle comptait plus dans l'art, il se peut qu'on ait ressenti le besoin d'une sorte de paysage de fond. Celui-ci est encore loin de jouer un rôle indépendant ; il fait partie intégrante de l'arabesque générale dont le rythme souple et pressé forme le nerf de ces compositions continues. Laufer en reproduit une qui semble bien être inspirée de la nature : des falaises déchiquetées aux formes étranges montent du bord inférieur ; un bouquetin se tient au sommet, les pattes jointes (dans la pose que nous connaissons déjà par les bronzes scytho-mongols), le dos courbé, le cou allongé. De l'autre côté, on voit un homme assis jambes croisées, un grand oiseau semble écouter, le cou tendu, et un quadrupède escalade une autre falaise. L'interprétation, qui rappelle fort les scènes des bronzes incrustés — du tube Hosokawa par exemple — nous transporte en pleine nature ; malgré leur ressemblance à des flammes ou à des brisants, ces « falaises » suggèrent heureusement le sol où pourront s'ébattre ces bêtes bien construites.

Cette interprétation de la nature atteint une nouvelle étape dans les couverts de « hill jars » et de brûle-parfums qui symbolisent, nous l'avons dit, l'Ile des Bienheureux, parfois peuplée de chasseurs et de bêtes, voire même de voyageurs et de charrettes cheminant parmi les collines. En somme ces cimes de montagne plastiquement interprétées se rattachent directement à celles que nous voyons figurées en contours sur la panse des vases : il est donc difficile de ne pas admettre que ces contours agités représentent le terrain, et n'ont rien à voir avec les nuages (planche 80, A, B).

Les animaux qui courent sur ces frises sont à peu près les mêmes que nous avons notés sur les bronzes : tigres, sangliers, bouquetins, singes, etc., sans parler des dragons et chimères. Ici nous trouvons en plus des archers à pied, ou des cavaliers lancés au galop qui se retournent en selle pour viser les animaux (planche 81, 82). Ce thème a paru particulièrement curieux, et on en tira jadis un argument en faveur d'un rapport entre l'art chinois et l'art mycénien (1). Un tel rapprochement est tout à fait superflu, puisque nous savons que le même motif était répandu dans l'art iranien soumis aux influences hellénistiques : citons à titre d'exemple un fourreau de sabre en or, faisant partie du « Trésor de l'Oxus » que Dalton intitule « œuvre nède du VII^e siècle avant J.-C. (2) ». Il est orné d'une frise d'archers à cheval, lancés au galop à la poursuite d'un lion. Le même motif réapparaît sur des bas-reliefs en terre cuite (3).

Le rapport manifeste qui existe entre l'art chinois de l'époque Han et les motifs iranisés de l'Asie occidentale est confirmé, nous le savons, par l'inter-

(1) Cf. Salomon REINACH, *Revue archéologique*, 1900-1901.

(2) DALTON, *The Oxus Treasure*, p. 40, 41, pl. IX.

(3) Comparer divers exemples du Kaiser Friedrich Museum à Berlin ainsi que des vases en argent et tissus sassanides, DALTON, *op. cit.*, pl. XXIX à XXXI : SARRE, *Die Kunst des Alten Persiens*, p. 108, 112, 114.

prétation de beaucoup d'animaux, non seulement des lions et des tigres, mais aussi des onagres et bouquetins qui bondissent ou se posent au sommet des aiguilles de rochers.

Jusqu'à présent ces régions ne nous ont livré que des monuments infiniment moins nombreux que ceux de la Chine : aussi est-il difficile de déterminer la part exacte des emprunts faits par la Chine à l'Asie occidentale, même par l'intermédiaire des nomades. Sarmates ou Hiong-nou, à qui peut-être la Mongolie du nord et la Sibérie étaient redevables d'avoir subi les mêmes influences. Il semble bien qu'à cette époque l'Asie centrale et l'Asie septentrionale formassent une unité artistique qui cessera d'exister au moment où les tribus nomades deviennent des nations plus particularisées et plus sédentaires.

En général les figures humaines ne sont pas comparables au point de vue artistique aux représentations d'animaux : trop souvent elles ressemblent à des gnômes ou même à des singes ; on dirait que le coroplaste n'a pas voulu représenter les habitants de l'Empire du Milieu, mais plutôt des êtres primitifs, des exotiques comme nous en avons vu sur un *po-chan-lou* en bronze et sur une lampe. C'est ce qui donne aux scènes représentées un air de contes imaginaires ; elles ont peut-être leur source dans le vieux folklore ou dans les légendes taoïques ; mais on a peine à croire qu'on a voulu représenter les anecdotes au naturel, ni même exprimer la félicité des bienheureux comme le prétend Rostovtzeff (1). Pour notre part nous n'y voyons pas autre chose que la conception populaire du bonheur concrétisée sous une forme qui s'était évidemment moulée sur les influences ouest-asiatiques.

La plupart de ces grandes urnes, de même que les « *hill-jars* », les *po-chan-lou*, etc., sont exécutées en une argile fine qui prend un ton rougeâtre lorsqu'on la cuit à une température modérée. « Le glais, qui est à base de silicate de plomb, présente une coloration naturelle, un ton d'un jaune chaud qui, superposé au rouge, donne une nuance brune. Mais le plus souvent le glais est coloré d'oxyde de cuivre, et il en résulte un beau vert-feuille. Ces glais bruns ou verts nous sont rarement parvenus intacts. Le long séjour dans le sol a produit une décomposition ; la surface se trouve alors encroûtée d'une superbe conche irisée aux reflets d'or et d'argent (2). »

D'où les Chinois ont-ils appris à fabriquer cette céramique à glais ? Cette question a occupé plusieurs chercheurs ; aujourd'hui nous savons quels rapports étroits les reliaient au Proche Orient hellénisé, qui connaissait la poterie vernissée de longue date, et nous ne doutons plus que les procédés techniques ne soient venus des mêmes régions auxquelles la Chine devait tant de types et

(1) ROSTOVITZEFF, *Imperial Bronzes of the Han Dynasty*, p. 24-30.

(2) HOBSON, *Chinese Pottery and Porcelain*, p. 6.

de thèmes nouveaux. L'art égyptien connaissait les glacis bleus-verts ; il existe des poteries parthes qui pourraient bien avoir été intermédiaires.

Le glacié des poteries Han est extraordinairement épais, on l'appliquait sans doute très généreusement, car il coulait par dessous le bord inférieur des vases, en faisant de grosses gouttes qu'on trouve tantôt en haut et tantôt en bas de l'objet, selon la position qu'il avait dans le four. Ces mêmes vases portent aussi ce qu'on appelle les « éperons » (*spur marks*), traces produites sans doute par de petites cales allongées, destinées à isoler dans le four les pièces empilées les unes sur les autres, quelquefois sens dessus dessous. En ce qui concerne les glacis, le progrès consistera à les faire plus minces, plus transparents ; c'est ce qu'on voit déjà dans la céramique à glacié vert des Six Dynasties qui par le ton ressemble absolument à certaines poteries Han, mais avec une qualité toute différente.

C'est pour cette raison que nous serions enclins à attribuer à l'époque Han une gourde de la collection de M. Koechlin (planche 83) que décore sur ses deux faces une grande palmette encadrée en cœur d'une bordure de « perles ». Il est clair que le motif est d'origine occidentale ; il pourrait servir d'argument pour assigner à cette gourde une date postérieure, attendu que ces ornements exotiques deviennent plus fréquents à l'époque T'ang. Mais le glacié vert très épais est bien de la même qualité qui se rencontre sur beaucoup de céramiques typiquement Han, et il a été appliqué avec l'abondance ordinaire à cette époque, non sans faire de grosses callosités sur le bord inférieur de la bouteille.

Il convient de se rappeler que plusieurs savants ont cherché à démontrer, tant par des raisons philologiques qu'archéologiques, que la porcelaine, ou une sorte de céramique porcelaineuse, se fabriquait en Chine dès l'époque Han. On a proposé de tracer une limite précise entre le *lieou li wa* (terre vernissée) et le *lu ts'eu* (porcelaine verte). Mais cette différence n'existe pas en principe dans les idées des Chinois ; le mot *ts'eu* s'emploie pour toute espèce de céramique. Ce n'est que beaucoup plus tard que les Chinois se mirent à établir une distinction en écrivant quelquefois *ts'eu* par un caractère particulier lorsqu'ils entendaient signifier la porcelaine proprement dite. Il est donc impossible de tirer des vieilles chroniques aucune preuve relative à la fabrication de la porcelaine à l'époque Han. Quant aux témoignages archéologiques, ils sont fournis par des urnes fort communes, exécutées en une matière grossière rouge brunâtre, et recouvertes partiellement d'un mince glacié vert-olive (planche 84 A, B). L'analyse chimique faite par M. Nicholls a démontré que cette pâte contient une certaine quantité de kaolin ; le glacié lui-même se compose de kaolin, de craie pulvérisée, et d'oxyde de cuivre (1). Cette céramique

(1) Cf. LAUFER, *The Beginnings of Porcelain in China*, p. 86-94.

peut donc être considérée comme précédant directement la porcelaine, mais elle n'est ni assez fine ni assez mince pour être elle-même qualifiée de porcelaine. La céramique dure, transparente, au son clair, qu'on est convenu en Occident d'appeler porcelaine, ne fut pas, que nous sachions, inventée avant le début de l'époque T'ang.

A côté de la poterie à glacis se développe sous les Han, nous l'avons dit, une poterie peinte que distinguent une grande variété et souvent une haute qualité décorative (planches 77, 78, 85, 86). Ces décors peints sont ordinairement exécutés en pigments opaques sur une terre peu cuite, et comme aucun glacis, aucun vernis ne les protège, ils s'effacent facilement. Les tons habituels sont le rouge, le blanc, le brun foncé ; on rencontre aussi des verts et des roses ; parfois toute la surface est revêtue d'une couche de couleur sur laquelle les ornements sont peints en tons clairs (planche 84). Les motifs sont très variés : parfois ils sont purement conventionnels : lignes sinueuses, « cigales » triangulaires ; ailleurs, ce sont des rinceaux librement articulés, des spirales analogues à celles des bronzes incrustés ; mais on voit aussi des vrilles végétales, ainsi que des « nuages » enroulés, exécutés avec un pinceau large dans une manière très vigoureuse (planche 86).

La plupart de ces vases ne s'élèvent guère au-dessus du niveau d'un artisanat rudimentaire, quoique leur décor soit tracé d'une main plus libre que les ornements en relief imprimés à la roulette ou moulés ; il est évident qu'ici l'habileté manuelle de l'artisan compte davantage. On rencontre même quelques figures humaines ou animales groupées comme dans les bandes en relief des poteries vernissées (planche 87) et on pourrait les compter parmi les plus anciens échantillons de la peinture chinoise, bien que ce ne soient guère que des contours tracés au pinceau dans un but ornemental.

Cette poterie peinte, qui possédait l'avantage d'être peu coûteuse et facile à fabriquer, se répandit sans doute fort vite sous la dynastie Han-orientale et lui survécut certainement longtemps. Beaucoup de pièces communément classées sous le terme générique d'« époque Han » ne remontent en fait qu'aux III^e et IV^e siècles de notre ère ; le changement de style qui se produisit alors fut dans l'ensemble peu important. L'époque Han fut l'ère d'un prodigieux essor ; d'ailleurs la production des deux siècles qui la suivirent n'est guère qu'un écho de l'art Han. Quelques modifications qu'ils aient apportées aux motifs ou au style, l'innovation n'est pas grande si nous la comparons aux initiatives très importantes qui marquèrent le début de l'époque Han.

V

LES JADES

L'essor soudain de l'imagination, le goût d'observer la nature que nous relevons déjà dans plusieurs branches de l'art décoratif à l'époque Han, n'ont pas manqué d'imprimer un caractère nouveau au travail du jade qui atteint alors son apogée. Les objets de jade symboliques figurant des idées cosmogoniques et religieuses, les puissances du Ciel et de la Terre, les Quatre parties de l'Univers, etc., sont encore en usage, et on les façonne toujours plus ou moins conformément aux modèles traditionnels. Nous avons déjà, dans un volume précédent, parlé de leur forme et de leur destination, telles que le *Tcheou-li* et le *Li-ki* les leur attribuent, mais que les objets qui nous sont parvenus ne confirment qu'en partie. Il est donc inutile de revenir ici sur ces énigmes de l'ancien rituel (1).

Au point de vue du style on peut noter d'une façon générale que ces jades, le *pi*, le *t'song*, le *houang*, le *hou*, le *kouei* et le *tchang*, soit les « six objets rituels », se font maintenant plus minces et plus fins qu'autrefois, souvent découpés en formes décoratives et gravés. Il est clair qu'on est devenu beaucoup plus habile à traiter la matière; de plus, les artistes de l'époque Han semblent disposer d'une variété bien plus grande de jade coloré. Ainsi leurs *pi* ne se conforment plus aux définitions anciennes qui stipulent une nuance unie bleu-verdâtre; souvent ils sont d'une grande richesse de couleur, tachetés d'éclaboussures vertes et brunes sur fond clair, et beaucoup sont si minces et d'une matière si pure qu'ils sont diaphanes. En outre, vers la fin de l'époque, on les orne de dessins divers, dont les plus répandus sont le « dessin grainé » composé de petits mamelons serrés en rangées parallèles et les rin-

(1) Voir t. I, *l'Époque Tcheou*, p. 59, une note sur la bibliographie des jades chinois.

ceaux de dragons. Ces ornements se rapportaient sans doute l'un et l'autre à la fertilité — c'est-à-dire à la venue des moissons sous la pluie bienfaisante — et nous les retrouverons dans beaucoup d'autres objets. Nous reproduisons deux de ces *pi* de ton clair, ornés d'une large bordure de « dragons » extérieure à une autre bordure « grainée » (planche 88 A, B), et l'un d'eux (B) peut être approximativement daté, puisqu'il provient de la fameuse sépulture n° 9 de Ping-yang (Corée septentrionale) où l'on a retrouvé divers objets datés de l'an 8 de notre ère : ces deux *pi* sont de bons exemples du type normal. Ces symboles du Ciel et du Soleil servaient sans doute dans les grandes cérémonies ; on les plaçait aussi dans les sépultures, et l'empereur les donnait parfois aux fonctionnaires de haut rang. Notons qu'ils existent en tailles très diverses : les plus grands mesurent 0 m. 40 de diamètre.

Le *ts'ong*, symbole de la Terre, devient souvent crénelé le long des arêtes parce qu'on y sculpte en relief les trigrammes qui représentent les saisons et les vents. Ces *ts'ong*, qui sont ordinairement de couleur brune ou fauve, se font également en tailles variées ; ceux de l'époque Han ont généralement des proportions moins trapues que leurs prédécesseurs (planche 89 A).

Servait également dans les sacrifices offerts aux grandes déités de l'univers le *kouei-pi*, large anneau fixé sur une tablette allongée en forme de ciseau, laquelle est proprement dénommée *kouei*. Laufer prétend que ces *kouei-pi* trouvaient leurs usages dans les sacrifices au soleil, à la lune, aux étoiles. Le magnifique échantillon de la collection Eumorfopoulos, que nous reproduisons planche 89 B, est le plus grand que l'on connaisse, et l'exécution du dessin grainé sur l'anneau nous autorise à le dater de l'époque Han.

Le *hou*, symbole de l'Ouest, que le *Tcheou-li* prétend avoir été employé dans les grands sacrifices, affecte maintenant non seulement des formes conventionnelles ou même géométriques, mais aussi parfois la silhouette d'un vrai tigre : c'est le cas d'un jade blanc superbe — pièce unique malheureusement — de la collection du Dr. Gieseler (planche 90). L'animal est représenté en silhouette plate découpée à jour ; quelques traits gravés indiquent sa robe, ses yeux, etc. : il semble s'avancer sur des nuages. Par le style ce tigre trahit les mêmes influences ouest-asiatiques que nous avons notées sur certains bronzes, mais il est moins poussé vers l'ornement ; il donne l'impression d'un bas-relief en pierre de grandes dimensions et on sent qu'il ne perdrait rien de sa puissance s'il était agrandi à la taille naturelle ou presque. La Chine de l'époque Han nous a laissé peu de figures animalières qui se rattachent plus directement à l'ancien art assyrien, dont ce tigre semble tenir sa robustesse et son arabesque compacte. Toutefois, il demeure, croyons-nous,

exceptionnel parmi les jades, et il serait à sa place parmi les sculptures en pierre que nous étudierons dans le volume suivant.

Les bêtes fantastiques, par contre, dragons et hydres, se rencontrent assez souvent. On les employait pour orner toute espèce d'objets de jade, y compris sans doute le « dragon de l'Est », et aussi à titre d'emblèmes à suspendre dans les tombes et peut-être à porter dans les cérémonies (planche 91 A, B). Très souvent le dragon symbolique est figuré en forme d'arche à bouts retournés : la « tête » et la « queue » finissent par des griffes ou des enroulements. Ces dragons en silhouette plate sont ordinairement couverts du dessin grainé, ce qui confirme peut-être l'hypothèse qu'ils servaient dans les sacrifices célébrés en vue d'obtenir de belles récoltes.

Des dragons de forme moins abstraite ornent quelques autres objets rituels, des haches par exemple : la collection Eumorfopoulos renferme une hache de jade de nuance jaunâtre (planche 92), dont la poignée représente une longue bête à l'échine arrondie. Ici encore, c'est le contour magnifique de l'animal qui prête à cette pièce une telle grandeur. Peu nous importe son sens symbolique ou son emploi dans telle ou telle cérémonie : nous sommes fascinés par la vigueur et la majesté de cette bête, par la sûreté impeccable de l'exécution, et ce sont précisément ces qualités qui nous charment dans tous les chefs-d'œuvre en jade de l'époque Han.

L'objet dénommé *houang*, qui, d'après le *Tcheou-li* jouait également un certain rôle dans les sacrifices où il symbolisait le Nord et l'élément Eau, est plus difficile à identifier. Le nom s'appliquait sans doute à des jades en forme de segments d'anneau, qu'on appelle parfois *demi-pi*. Il est clair qu'il existait plusieurs sortes de *houang* ; les plus anciens à usage rituel peut-être, les autres servant de pendentifs ou de partie de pendentifs. La connexion entre le jade arqué et aplati nommé *houang* et l'esturgeon également appelé *houang*, est confirmée par des échantillons de haute époque qui affectent, en effet, la forme de ce poisson (planches 93, 94). Ces poissons de jade présentent diverses variantes : les plus réalistes ne nous permettent pas de douter qu'on ait voulu représenter le *houang-yu*. Comme d'autre part le *houang* rituel symbolisait l'Eau, il est fort possible que dès une époque reculée on lui ait donné la forme d'un poisson ; mais ici, comme en bien d'autres cas, la signification originelle de l'emblème s'est perdue, et le poisson a revêtu une signification différente, à laquelle nous aurons l'occasion de revenir tout à l'heure à propos des pendentifs de ceinture.

Le *koueï* et le *tchang* nous offrent des énigmes difficiles à résoudre. Toujours selon le *Tcheou-li*, le *koueï* servait dans les grands sacrifices, et symbo-

(1) B. LAUFER, *Jade*, Chicago, 1912.

lisait particulièrement l'Est, le Printemps et l'élément Bois. Mais peu à peu l'appellation paraît s'être reportée sur des objets qui ne ressemblent plus du tout à un dragon, mais bien à une tablette allongée, elle-même dérivée, si notre hypothèse est juste, de l'ancienne arme appelée *ko*. Nous avons déjà reproduit (t. I, pl. 17, 18, 37, 72) des échantillons de ces objets; on les retrouve à l'époque Han sous une forme à peu près identique.

Le *tchang*, emblème du Sud, avait, dit-on, la forme d'un demi *kouei*; on n'a pas encore reconnu un objet qui réponde à cette définition.

En passant des objets rituels à ceux qu'on destinait plutôt à la parure, nous rencontrons un grand nombre de formes empruntées au monde animal, les unes réalistes, les autres fantaisistes, toutes pourvues sans doute d'un sens symbolique que nous ne savons pas toujours interpréter. Laufer en a étudié plusieurs en détail, non sans faire d'ingénieux rapprochements ethnologiques et folkloristiques; aussi nous contenterons-nous de renvoyer le lecteur à son ouvrage bien connu, et de noter un peu plus bas très brièvement quelques détails susceptibles de faire comprendre ce que peut être le symbolisme de ces jades.

D'après le *Kou yu t'ou pou*, catalogue des collections impériales depuis la fin de la dynastie Song, le *p'ei yu*, série complète et cérémonielle des pendentifs de ceinture, comportait sept pièces reliées par des chaînettes, à savoir: un jade large et arqué au sommet, et six jades moins grands dont l'un, placé au centre, était ordinairement rond, les autres plutôt carrés ou en forme de segment: chacun avait son nom. Quand le porteur de cette parure s'avancait, les pendentifs de jade émettaient un son clair auquel on attachait également un sens symbolique, et qu'on pouvait régler selon les occasions et le rang de la personne! Mais les échantillons figurés dans le *Kou yu t'ou pou* donnent l'impression d'être des reconstitutions établies avec le concours de théories archéologiques et d'objets contemporains, c'est-à-dire Song, et non pas la reproduction de jades Han authentiques.

Il existe cependant des jades de l'époque Han qui devaient faire partie de ces pendentifs composites (*p'ei yu*), notamment la garniture supérieure de forme arquée appelée *heng*, des segments d'ellipse qui ont à peu près la forme des *houang*, et des pièces rondes, assez semblables à des *pi*, munies de quatre trous, qui s'attachaient au milieu; enfin, le *tchang ya* « dent suspendue », en forme de demi-lune ou de deux dents réunies par la base, qui terminait le pendentif à sa partie inférieure.

On peut se faire une idée approximative de la composition de ces *p'ei yu* par une série de six petits jades — non pas sept, malheureusement — de la collection du Dr. Gieseler, que l'on croit provenir d'une seule et même tombe

(planche 93). Ici le *heng*, pièce du sommet, a la forme d'une arche ; les deux pièces latérales supérieures ne sont pas courbes, mais plutôt découpées en silhouette de tambour ; les deux pièces latérales inférieures ont une forme de pelle ; enfin la pièce terminale *tchang ya* offre, comme on pouvait s'y attendre, la forme d'une demi-lune.

Des pièces détachées de séries analogues se voient dans plusieurs collections occidentales ; elles furent acquises par l'auteur à Si-ngan fou. Extrêmement minces et délicates, elles semblent avoir été cousues à une étoffe et non pas accrochées à des chaînes (planche 93 B).

D'une façon générale, les pendentifs et ornements de ceinture étaient ornés de motifs symboliques, indiquant le rang du porteur, son titre honorifique, des qualités morales, d'heureux présages. Parmi les formes les plus répandues, citons l'anneau *houan*, et le demi-anneau, *tsiue*. Dans le *houan*, le trou est assez grand, sans toutefois que son diamètre dépasse la largeur de la zone. Il va sans dire que l'un et l'autre possédaient une signification symbolique. *Houan* s'écrit avec le même « phonétique » que le mot *houan*, rendre ou rembourser, et se prononce de la même façon. L'empereur invitait par ce symbole un exilé à rentrer chez lui, un général à investir une ville ; car *houan* signifie encore « mur d'enceinte » (Giles, n° 3043). Offert en cadeau à un ami, cet anneau de jade exprimait la reconnaissance ou faisait allusion au symbolisme philosophique de l'anneau. C'est un sens opposé qu'on attribuait à l'anneau incomplet, *tsiue* (Giles, 3222 et 3219). Le caractère écrit signifie également « retrancher, tuer, décider ». L'empereur faisait usage de ce demi-anneau pour bannir un fonctionnaire aux frontières lointaines. Mais comme *tsiue* signifiait aussi « prendre une décision » ou « résoudre une question difficile », les savants portaient à leur ceinture un jade de cette forme.

Ces exemples suffiront à faire deviner l'évolution de ces ornements de jade. Leur signification première était le plus souvent symbolique, mais on la perdit de vue peu à peu derrière les considérations d'ordre décoratif. Il existe des anneaux, des demi-anneaux, des segments d'anneaux ornés de dragons, d'hydres, d'oiseaux, de volutes de nuages et autres motifs, exécutés en relief, qui modifient plus ou moins la forme et la signification originelles de l'objet ; d'un côté ces motifs d'ornement possèdent souvent un sens traditionnel propre, et d'autre part, ils servent à construire un rébus. Ainsi le nom de l'objet figuré peut avoir deux significations : *lien* « lotus », signifie aussi « joindre » ; *ling*, nom d'une plante aquatique, a le sens de « longévité » ; *fou* « chauve-souris » a celui de « bonheur », etc. Ce symbolisme en jeux de mots s'est perpétué dans l'art chinois jusqu'à notre époque (1).

(1) Cf. E. CHAVANNES, *De l'expression des vœux dans l'art populaire chinois*, Bossard. Paris, 1922.

Parmi les thèmes qui reviennent souvent sur les pendentifs de jade, citons le poisson ou les deux poissons : on y associait plusieurs idées de succès ou d'heureux présage ; les poissons en couples (comme c'est souvent le cas sur les objets de parure) expriment le dévouement et l'harmonie réciproque des amis. Les hydres et dragons entrelacés, les oiseaux se luttinant autour d'un nid ? symbolisent, selon Laufer, la vie conjugale et l'amour dans la nature (1).

Bref, quel que soit le motif qui orne les parures de jade extrêmement répandues à l'époque qui nous occupe, il est certain qu'il possède un sens plus ou moins caché, dérivé tantôt d'une croyance et tantôt d'un calembour. La plupart de ces motifs ont survécu fort longtemps après l'époque Han et sont devenus tout à fait courants dans les arts appliqués chinois des siècles postérieurs — jade, porcelaine, tissus et broderies, etc. ; mais nous ne les retrouverons plus sous la forme si concise et si décorative que surent leur prêter les artistes de l'époque Han.

Outre ces jades de parure, on plaçait aussi dans les tombes, comme nous avons eu l'occasion de le rappeler dans notre introduction, d'autres objets en jade fort petits que l'on croyait susceptibles d'exercer une influence purificatrice et protectrice. Des savants européens ont mis en doute qu'ils fussent véritablement destinés à obturer les « neuf orifices » du cadavre ; l'hésitation n'est plus permise depuis les découvertes de la fameuse tombe n° 9 de Ping-yang (Corée), dont nous avons déjà maintes fois invoqué le témoignage.

Ici, en effet, le corps renfermé dans le sarcophage s'était entièrement décomposé, mais les pièces de jade demeuraient, peut-on dire, *in situ*, et il fut facile de relever leur emplacement exact : les yeux avaient été couverts de deux folioles elliptiques un peu bombées, les narines bouchées de deux bondes octogonales ; deux autres analogues avaient sans doute été mises dans les oreilles ; sur la langue avait été posé un jade en forme de « cigale » ; sous la colonne vertébrale ou sur le sternum, un grand *pi* : le rectum avait été obturé par un bouchon de jade allongé et un peu aplati ; dans une main le défunt avait tenu un court bâton de jade figurant un sanglier gisant (forme bien connue), et à son côté on avait posé son sabre, dans un fourreau avec garniture de jade. On trouva également dans le sarcophage un poignard de bronze et une grande boucle de ceinture en filigrane d'or (Musée de Séoul).

(1) LAUFER, *op. cit.*, pp. 229-236, planche 29.

L'auteur a pu à Si-ngan-fou faire l'acquisition de plusieurs séries de ces jades employés à boucher les orifices du corps ; et en même temps, de quantités d'autres petits jades en forme de dent de sanglier, de crochets, de peignes, de « proue de gondole », etc. (planche 96, 97) ; les Chinois prétendaient que ces objets provenaient des mêmes tombes et qu'ils avaient été posés près des oreilles ou sur les dents du défunt. Cette assertion ne pourra être vérifiée que le jour où une sépulture intacte de l'époque Han sera l'objet d'une étude systématique. Plusieurs de ces petits jades, souvent gracieux et de forme parfois très compliquée, étaient sans doute des ornements du costume et non pas du cadavre, quoique par la matière, le style et la technique ils appartiennent bien à la même catégorie que les jades proprement funéraires. Parmi les formes les plus répandues, voici les bâtons demi-cylindriques terminés par un groin de pourceau (planche 96 A à F), qu'on plaçait soit sous l'aisselle des morts, soit dans leur main ; voici les amulettes de langue en forme de cigale qui, à des époques postérieures, servirent de pendentifs (planche 97). En tous cas, on ne saurait douter que le vêtement et la coiffure comportassent parfois des ornements de jade. Le bonnet, par exemple, était muni de longues épingles auxquelles étaient fixés des cordons qui venaient s'attacher sous le menton dans de petits tubes ou à des boutons. On portait aussi des boucles de ceinture en jade ou en bronze, où le crochet rabattu affecte ordinairement la forme d'une tête d'oiseau terminant un corps allongé à courbes gracieuses.

Un groupe particulier et très caractéristique des jades de l'époque Han se compose des petites montures de sabre et de fourreaux (planche 98) ; les sépultures de Corée nous ont heureusement fourni des renseignements exacts sur ces montures, car on y a retrouvé au moins deux sabres. Le plus beau des deux était encore dans son fourreau à côté du défunt. La poignée en était autrefois entourée d'une bande tressée dont il ne restait plus que des fragments. Mais la garde en jade était bien conservée ; elle figurait une hydre et elle était divisée en deux moitiés par une saillie aiguë ; le contour inférieur était courbé, le bord supérieur presque droit ; elle était ornée de « nuages » conventionnels, stylisés en spirales doubles (1).

Des gardes de sabre et de poignards de forme tout à fait analogues se rencontrent souvent (on en voit des échantillons dans les collections Est-

(1) Cet objet caractéristique, appelé *wei*, est décrit de façon parfaitement exacte dans le *Kou yu t'ou pou* (catalogue des jades collectionnés par les empereurs Song) qui le définit comme l'attache par laquelle le fourreau est suspendu à la ceinture ; mais, chose curieuse, le grand spécialiste chinois Wou Ta-tch'eng n'accepte point cette définition et préfère l'appeler *souei*, c'est-à-dire agrafe de ceinture. Laufer, qui suit Wou Ta-tch'eng en cette question comme en toutes les autres, cherche à soutenir son opinion en imaginant une position de l'objet peu pratique et tout à fait arbitraire (LAUFER, *Jade*, pp. 256-261).

Asiatiques de Stockholm et au Field Museum de Chicago : seul le décor varie; souvent ce sont des têtes de *l'ao l'ie* ou des dragons enroulés.

En outre, on trouva sur le fourreau du même sabre une boucle de jade qui avait servi à l'attacher à la ceinture. C'est une plaque rectangulaire aux extrémités un peu rabattues, pourvue par en dessous d'une boucle que traversait évidemment une courroie. Cette boucle de jade bizarrement placée est d'autant plus intéressante qu'on en connaît beaucoup de pareilles et qu'on les avait prises pour des boucles de ceinture ou encore pour des garnitures de garde. Mais cet exemple authentique nous démontre qu'on les fixait sur le côté du fourreau. Par contre, le musée de Saint-Germain-en-Laye en possède un échantillon provenant d'une sépulture de la Russie méridionale, qui est employé sur une garde de sabre : peut-être dans cette région l'usage réel de ces jades était-il inconnu, et les montait-on d'une façon qui ne répondait pas à leur forme ni à leur fonction spéciale. Le décor de cette boucle de fourreau se compose des doubles spirales ordinaires exécutées en faible relief; sur d'autres échantillons, on rencontre des dragons sculptés de la façon la plus réaliste en très haut relief; ou encore des grecques et des dessins grainés du type que nous connaissons déjà. Ces gardes en jades devaient être fort en vogue pour les sabres et poignards de toute taille à l'époque Han et plus tard; mais la matière en est fragile, et c'étaient par conséquent des armes de cérémonie, non de combat, ce qui expliquerait aussi que les ornements symboliques y soient ordinairement les mêmes que sur les objets rituels.

L'ornementation des jades, qui débute à l'époque Han, se continue sans grand changement pendant les siècles suivants; les motifs demeurent les mêmes, et quoiqu'ils aient tendance à se compliquer, le style se transforme peu dans l'ensemble. Aussi est-il souvent difficile de se prononcer sur la date des jades d'ornement. On y arrive encore pour les jades proprement funéraires à cause des jalons certains que nous fournissent certaines découvertes faites en Chine aussi bien qu'en Corée; mais pour les pendentifs de ceinture, les agrafes, les épingles à cheveux et à bonnet, les ornements du costume, les gardes de sabre, etc., nous devons nous rabattre sur des considérations de style et de technique qui exigent une connaissance étendue de toute l'évolution de l'art chinois si on veut en tirer des conclusions exactes. De fait, la grande majorité des jades que les connaisseurs chinois ou européens attribuent à l'époque Han est d'époque beaucoup plus basse: c'est le cas également de figurines humaines et animales en ronde-bosse, et de beaucoup de vases en jade. Il en est bien peu qu'on puisse attribuer à l'époque Han, ce qui ne veut pas dire qu'ils n'imitent pas les dessins ou les types de cette époque, ou que leur matière ne soit pas la même.

Les modèles classiques étaient dès lors fixés ; tout ce que l'on créa par la suite dans l'art du jade peut être considéré comme une nouvelle floraison issue des jades Han. Leurs ornements et leurs formes ont été vulgarisés par d'innombrables imitations voulues, jusqu'au XVIII^e siècle et même plus tard, car les jades Han ont de tous temps été aussi recherchés que les bronzes Tcheou ou les céramiques Song. Les critères décisifs qui permettent d'attribuer un jade à l'époque Han n'ont d'ailleurs presque rien à voir avec sa forme générale ni son décor ; ils sont d'un ordre plus profond, et aucune description ne saurait les définir.

VI

ÉPOQUE TSIN ET DES SIX DYNASTIES

Durant les siècles qui suivirent immédiatement la chute de la dynastie Han orientale (220 de notre ère) l'activité artistique de la Chine semble avoir subi un déclin considérable. Ce fut un temps de troubles et de luttes intestines : les rois et les princes n'avaient plus le loisir de favoriser les arts ; l'inspiration religieuse était tombée bien bas et elle attendait encore le réveil du bouddhisme.

L'empire se désagrégea d'abord en trois royaumes indépendants : Wei, capitale Lo-yang ; Wou, capitale Nankin ; enfin, l'État dit de Chou Han, dont le centre principal était à Tcheng-tou, dans le Sseu-tch'ouan. Aux yeux des Chinois, cette époque appelée « des Trois Royaumes », *San-kouo*, revêt une splendeur particulière ; elle évoque le souvenir de personnalités vaillantes, comparables à nos chevaliers du moyen âge, et qui sont demeurées extraordinairement populaires, en grande partie grâce à la littérature et au théâtre qui célèbrent leurs exploits. Les noms de Lieou Pei par exemple, de Kouan Yu, de Tchou Ko-leang sont parmi les plus connus de l'histoire chinoise — Kouan Yu a même été élevé au rang de dieu national de la guerre — mais ils ne touchent à l'histoire de l'art que par les statues qui les représentent et les drames qui les mettent en scène perpétuellement.

Les trois royaumes ne durèrent pas plus de cinquante ou soixante ans, celui de Chou Han fut subjugué en 264 par celui de Wei ; l'année suivante le roi de Wei dut abdiquer en faveur d'un rejeton de la célèbre famille de Sseu, prince de Tsin ; et dès 280 celui-ci fit la conquête du royaume de Wou. Ainsi la plus grande partie de la Chine se trouvait à nouveau réunie sous une dynastie nouvelle, celle des Tsin-occidentaux, qui avaient leur capitale à Lo-yang. Lorsque, à la suite de dissensions intestines et de la pression des tribus du nord, le gouvernement se transféra à Nankin (317), la dynastie prit le nom des

Tsin-orientaux. Elle put se maintenir pendant un siècle, jusqu'en 419. Mais il ne s'agissait plus d'une centralisation, d'une cohésion générale entre toutes les provinces comme au temps des Ts'in ou des Han. Des lambeaux considérables des provinces du nord étaient tombées aux mains des princes turco-mongols, des Hiong-nou, ou des roitelets tartares, dont les plus menaçants paraissaient être les chefs de la tribu des T'o-pa qui conquièrent le Chan-si septentrional et le Tche-li. On ne doit pas oublier qu'un royaume hiong-nou exista jusqu'en 304 à Tai-yuan (Chan-tong) (1) ce qui en dit long sur la pénétration des influences scytho-mongoles dans l'art chinois de l'époque. Mais ce qui est encore plus important au point de vue qui nous intéresse, c'est l'avance des Tartares T'o-pa, car c'étaient des bouddhistes fervents, qui ne manquèrent point d'élever partout des temples ornés de statues religieuses sur le modèle des sanctuaires de l'Asie centrale. Des campagnes heureuses contre les Hiong-nou et autres tribus voisines leur permirent de consolider leur puissance dans la Chine septentrionale vers la fin du iv^e siècle : ils acquirent une situation si prépondérante que leur prince T'o-pa Kouei put en 386 prendre le titre d'empereur sous le nom de Wou-ti. Il avait choisi pour capitale P'ing-tch'eng, l'actuelle Ta-t'ong fou (Chan-si septentrional) et il fondait la dynastie des Wei-septentrionaux.

L'empire se trouvait donc en fait divisé en deux moitiés : l'une au nord, l'autre au midi, bien que la dynastie Tsin-orientale, qui continuait de régner à Nankin, prétendît représenter la lignée légitime des souverains chinois. La nouvelle époque, que les Chinois appellent *nan-pei tch'ao* (époque sud-nord) est censée officiellement partir de l'année 420, date où le général Lieou Yu renversa les Tsin et fonda à Nankin une nouvelle dynastie, celle des Song. Elle compta huit princes dont le règne fut court, et dès 479 elle était renversée par un autre général, qui fondait la dynastie dite des Ts'i du sud.

Celle-ci dut elle-même céder la place en 502 à la dynastie plus célèbre des Leang ; c'est sous un de ses princes, le fameux empereur Wou-ti, que Nankin connut une ère de grandeur. En 537 les Leang furent supplantés par la lignée des Tch'en ; enfin en 589 celle-ci était vaincue par Kao-tsou, le grand empereur Souei qui réunit toute la Chine sous son sceptre.

Cependant que trois changements de dynastie se suivaient à de courts intervalles dans la Chine du sud-est, plusieurs petites dynasties régnaient dans le nord et dans l'ouest ; il est inutile de nous y attarder, car elles finirent par être toutes absorbées par la dynastie des T'o-pa ou Wei-septentrionaux. Il est assez curieux que celle-ci se soit signalée non seulement par une vitalité et une ardeur guerrière exceptionnelles, mais encore par une faculté d'assimilation tout à fait extraordinaire et un grand empressement à tirer le meilleur parti de la civi-

(1) Cf. HENRI CORDIER, *Histoire générale de la Chine*, I, p. 306. Paris, 1920.

lisation chinoise. D'une part cette dynastie tartare joue un rôle des plus importants dans la création d'un art bouddhique chinois — comme nous aurons lieu de le noter à propos de la sculpture ; d'autre part elle paraît avoir insufflé une vie nouvelle aux formules anciennes. Son art décoratif et sa sculpture animale sont la continuation directe de l'époque Han ; son art funéraire et son architecture se développeront selon les principes déjà suivis sous les dynasties antérieures.

L'effort fait pour assimiler les anciennes traditions de la Chine et pour adopter ses modes d'expression dans la vie publique et privée fut surtout très marqué sous l'empereur Siao Wou-ti (471-499). En 494 il transféra la capitale de P'ing-tch'eng (T'a-t'ong fou) en Chan-si à Lo-yang en Ho-nan, ville qui était demeurée un des principaux centres de la vieille civilisation chinoise. Il changea le nom de sa famille de T'o pa en Yuan, qui en était la traduction chinoise (« origine »), et invita les familles tartares à suivre cet exemple. Il promulgua plusieurs édits contre l'usage de la langue et du costume tartares. Il conserva fidèlement les anciennes formes du gouvernement et les cérémonies de la cour de Chine, et, pour favoriser la transformation des princes tartares en vrais Chinois, il décréta qu'une épouse chinoise aurait toujours la préséance sur une femme tartare, quelle que fût la date de leur mariage. On dirait presque que les Tartares étaient encore plus zélés pour la fusion que les Chinois eux-mêmes ; cependant nous savons que les Chinois publièrent des méthodes de langue tartare.

Mais à en juger par les monuments artistiques qui nous sont parvenus, il ne semble pas que les caractéristiques de la race tartare fussent oblitérées. Les œuvres de l'époque de Wei-septentrionaux sont même parmi les plus faciles à distinguer, les plus nettement typiques de tout l'ancien art chinois. Elles sont marquées par certains éléments de style, assez circonscrits chronologiquement et topographiquement, qui trahissent une origine exotique. La dynastie des Wei du Nord cessa de régner dès 535, mais elle se survécut en deux branches, appelées dynasties des Wei-orientaux et des Wei-occidentaux, dont la première siégea dix ans à Ye (Ho-nan) et la seconde vingt ans environ à Tch'anggan (Chen-si). Ces Wei-occidentaux durent céder devant deux dynasties à moitié chinoises, les Ts'i du Nord et les Tcheou du Nord, qui finalement furent vaincues par l'empereur Kao-tson, fondateur de la dynastie Souei, vers 580. Ce puissant monarque réussit là où tant de roitelets et d'empereurs provinciaux avaient échoué : il unifia tout l'empire. Les Chinois ont l'habitude d'appeler cette période *Lieou tch'ao* (les Six dynasties), nom qui ne se justifie que si l'on ne tient pas compte des dynasties Wei, officiellement tenues pour usurpatrices. Les six dynasties d'origine chinoise étaient les Song, les Ts'i du

sud, les Leang et les Tch'en (toutes à Nankin); enfin les Ts'i du Nord et les Tcheou du Nord qui régnèrent dans le Ho-nan et le Chen-si.

A cette époque, les centres principaux de l'activité artistique et de la culture générale en Chine étaient, nous l'avons dit, Lo-yang, siège des Wei-septentrionaux, et Nankin, résidence des dynasties méridionales. Mais la vieille « capitale de l'Ouest », Tch'ang-ngan, en Chen-si, gardait une certaine importance, surtout au point de vue religieux; c'était un centre d'activité pour les missionnaires venus de l'Inde. Mais elle ne devait reprendre son rang de capitale que le jour où tout l'empire retrouverait son unité sous le premier empereur Souei.

Les artistes, surtout les architectes et les sculpteurs, trouvèrent la plus puissante source d'inspiration dans la religion bouddhique qui, officiellement reconnue vers la fin du IV^e siècle, se répandit rapidement en plusieurs parties de la Chine. Il est vrai que des missionnaires indiens étaient venus isolément bien avant cette époque, mais leur influence n'avait jamais été qu'éphémère. Ce n'est qu'en l'an 335 que les Chinois furent officiellement autorisés à entrer dans les ordres monastiques; il n'existait sans doute aucun livre bouddhique important en langue chinoise avant que Kumarajîva ne traduisît le *Vajrasûtra* et autres écrits.

Ce personnage remarquable était hindou de naissance; il avait passé sa jeunesse à Koutcha près de Tourfan, où son père était fonctionnaire de haut rang. Il fut invité en 385 par un prince local à séjourner à Leang-tcheou (Kansou), et en 405 l'empereur Yao Hing l'appela à Tch'ang-ngan. On dit qu'il jouissait d'une influence prodigieuse. Il dictait ses commentaires des Écritures à des auditoires de 850 moines. Les traductions dont il est l'auteur gardent leur valeur encore de nos jours. Il mourut en 417: on brûla son corps, mais on raconte que sa langue ne fut pas atteinte par le feu. L'empereur le respectait comme un dieu.

Cependant que Kumarajîva et d'autres religieux hindous prêchaient en Chine la nouvelle religion, des pèlerins chinois entreprenaient le long et périlleux voyage qui leur permettrait de voir le pays natal du Bouddha. Le plus connu des premiers pèlerins chinois est Fa-hien, qui a laissé un récit détaillé de ses voyages. Parti de Tch'ang-ngan en 399, il suivit la route septentrionale, passa par Touen-houang, Karachar et Kachgar; voyagea dans l'Inde entière et rentra en Chine par voie de mer en 414, non sans rapporter une abondante récolte d'écrits bouddhiques dans le texte original, qu'il traduisit en partie avec l'aide d'un religieux hindou (1).

(1) *The Travels of Fa-hien (399-414) or Record of the Buddhist Kingdoms*. Retranslated by H. A. GILES, Cambridge, 1923.

Une propagande si ardente eut bientôt pour effet de répandre la doctrine bouddhique dans toute la Chine, et on dit que les neuf dixièmes de la population embrassèrent la Loi. Ce réveil religieux, cependant, fut probablement limité tout d'abord aux régions septentrionales ; les idées taoïstes étaient, en effet, très fermement implantées au sud du Yang-tseu. Il est vrai que sous les Wei du Nord les bouddhistes durent essuyer quelques échecs et même des persécutions ; mais à partir du règne de Wen Tchang (432-465), la nouvelle religion occupe une situation dominante, et on met une ardeur inouïe à construire de nouveaux temples ornés de statues. Rappelons les sanctuaires rupestres de Yun-kang, presque tous exécutés au cours de la seconde moitié du v^e siècle, et les grottes non moins importantes de Long-men (Ho-nan) commencées peu après le transfert de la capitale à Lo-yang (494). Sous le règne de Siao Ming-ti (516-527) il n'existait, selon les auteurs chinois, pas moins de 30.000 temples, et de 200.000 religieux des deux sexes dans le royaume des Wei du Nord. Empereurs, princes et hauts fonctionnaires commandaient à qui mieux mieux de la sculpture bouddhique ; il devint d'usage que tout candidat à un poste important fit une donation à un monastère bouddhique.

Dans le sud de la Chine le réveil religieux atteignit son comble sous l'empereur Wou-ti (502-547). Il brûlait d'un zèle si ardent pour la doctrine du Bouddha qu'il abdiqua par trois fois pour prononcer les vœux dans un monastère de Nankin, d'où seules les objurgations les plus pressantes de ses ministres le déterminèrent à sortir. Il ordonna sa vie selon l'idéal bouddhique ; il interdit entre autres abus l'usage d'animaux vivants dans les sacrifices et les remplaça par du pain, du grain, des fruits. Au cours d'un entretien qu'une tradition peut-être apocryphe lui prête avec le fameux patriarche indien Bodhidharma, fondateur de la secte Dhyâna, l'empereur déclara que depuis le début de son règne il n'avait cessé de construire des temples nouveaux, de copier les Écritures sacrées et de favoriser le développement des ordres monastiques, mais on dit que le grand mystique se refusa à reconnaître un mérite religieux dans la piété et la bienfaisance tout extérieures du fervent monarque. En effet, le bouddhisme Dhyâna « contemplatif » situe le problème spirituel sur un tout autre plan : ni le savoir livresque, ni les rites, ni l'édification des temples ne peuvent avancer l'homme dans son développement spirituel. D'ailleurs, ce n'est pas cette école bouddhique qui encouragea le plus directement la sculpture, mais bien certaines autres sectes qui faisaient usage de figurines religieuses ; il n'empêche que le bouddhisme Dhyâna (jap. Zen) finit par produire un réveil spirituel des plus importants, qui se reflète notamment dans l'art de la peinture.

Avec les croyances bouddhiques arrivaient en Chine des images tant

peintes que sculptées, qui naturellement procuraient aux artistes chinois de nouvelles occasions de créer des figures quasi-humaines, quoique les Bouddhas et les Bodhisattvas ne fussent aucunement réalistes, puisque c'étaient les symboles déjà conventionnels d'idées purement spirituelles. Leur expressivité artistique doit plus à la stylisation qu'à l'imitation de la nature.

Le bouddhisme contribua assurément pour une part énorme à donner un élan nouveau aux arts et à la vie spirituelle de l'époque, mais ce ne fut pas la seule influence religieuse importante. A côté de lui florissaient également le confucianisme et le taoïsme, celui-là surtout dans le nord, celui-ci principalement dans les royaumes du sud. Les adeptes du confucianisme, du sens commun un peu sec et pédantesque, des intérêts traditionnels de l'État, réussirent plus d'une fois à emporter des sanctions officielles contre le bouddhisme, des édits impériaux qui condamnaient les ordres monastiques et « l'adoration des idoles » ; mais il s'ensuivait toujours une réaction pendant laquelle le bouddhisme faisait de nouveaux progrès.

Du côté des taoïstes la situation était différente. Ils n'étaient pas opposés au bouddhisme ; bien au contraire, il existait une affinité intime entre leur mysticisme de nuance panthéiste et certaines formes du bouddhisme contemplatif. Pour les uns comme pour les autres, la réalité extérieure n'était que le masque du Tao, du principe divin, de la réalité spirituelle ; le moyen d'en acquérir une connaissance profonde n'était pas l'analyse rationnelle, mais l'absorption intuitive dans l'Être suprême, dans le Tao. A cette fin convenaient le calme parfait, l'imperturbable égalité d'âme, l'absence de tout effort provoqué par le désir ou l'ambition personnelle. Mais une telle conception de la vie était susceptible de recevoir des interprétations individuelles fort diverses, depuis l'activité spirituelle concentrée de quelques génies créateurs jusqu'à l'aversion de l'insouciant oisif pour toute espèce d'effort. On ne peut pas exposer une doctrine taoïque précise, non plus que décrire une iconographie taoïque indépendante. Chaque philosophe était libre d'expliquer à sa façon les apophthegmes de Lao-tseu, mais, d'une façon générale, ceux-ci n'étaient pas incompatibles avec l'imagination créatrice. Les conceptions taoïques devinrent pour ainsi dire la table d'harmonie où se renforçaient les vibrations de la poésie lyrique et de la peinture paysagiste poétique, mais ces arts ne rentrent pas dans le cadre du présent volume. Rappelons seulement en passant que ce fut l'époque de toute une pléiade de grands poètes, par exemple des « Septadeptes du bosquet de bambous » et du très estimé T'ao Kien (365-427), qui écrivait ses idylles les plus captivantes alors qu'il était « enivré des parfums du printemps ».

Dans les autres branches de l'art, sans doute, l'influence du taoïsme a été

moins directe. En se mettant à élever des temples et à sculpter des statues, les taoïstes suivirent de très près l'exemple des bouddhistes. Il semble que dans la Chine ancienne, avant l'introduction du bouddhisme, il existât fort peu d'édifices proprement réservés au culte : le culte chinois primitif se groupait, nous l'avons vu, autour de certains grands autels en plein air, où l'on célébrait les sacrifices, ainsi que dans les « salles des ancêtres », où avaient lieu également des cérémonies commémoratives d'une portée religieuse, et ces bâtiments faisaient probablement partie des habitations ordinaires. Le taoïsme était en somme le rejeton naturel du vieux culte naturiste, que les philosophes avaient doté d'une interprétation plus intellectuelle, mais non pas des rites qui eussent nécessité des sanctuaires ou des images. C'est un besoin qui ne se fit sentir qu'après que le bouddhisme eût attiré l'attention sur ces accessoires matériels de la religion. Même à ce moment les taoïstes n'avaient pas de vraies déités à représenter sous une forme anthropomorphe, sinon peut-être Lao-tseu qu'ils reconnaissaient pour fondateur de leur religion, et T'ien-tsouen, sorte de personnification du Seigneur du Ciel. Pour suppléer à une telle pénurie ils ne se privèrent pas de faire des emprunts au panthéon bouddhique, et ils adoptèrent des statues de Bouddhas et de Bodhisattvas qui étaient à peine démarquées. Cependant leur art sculptural ne fut jamais très intéressant — nous aurons l'occasion de le remarquer dans le volume suivant — et ce ne fut qu'à une époque tout à fait basse, alors que les arts religieux de la Chine étaient tombés dans le réalisme le plus terre à terre, que l'on se mit à représenter les idées taoïques en images peintes ou sculptées de grandes dimensions.

Aux époques anciennes, l'influence du taoïsme est beaucoup plus tangible dans les arts décoratifs; nous y avons fait allusion en passant à propos des bronzes ornés et des urnes en céramique de l'époque Han, souvent décorés de motifs d'origine taoïque, interprétés sous une forme populaire. La civilisation chinoise de l'époque Han était, peut-on dire, imbuë de la pensée taoïque, et cette influence se perpétua, quoique d'une façon moins éclatante, au cours des siècles suivants. Il va sans dire, par exemple, que l'on continua à fabriquer des urnes à couvercle de *po-chan-lou* et à figures mythologiques pendant l'époque des Trois Royaumes et la dynastie Tsin; mais, comme nous avons déjà étudié ces objets, il est inutile d'y revenir ici. En fait, il est souvent fort malaisé, pour ne pas dire impossible, de tracer une démarcation précise entre les céramiques de l'époque Han et celles des ⁱⁱⁱe et ^{iv}e siècles, car les objets les plus récents ne sont jamais datés, et nous avons toutes les raisons de penser que le style créé sous la dynastie Han lui survécut pendant plusieurs générations. Ici, nous reproduirons surtout quelques échantillons de céramique pré-

sentant manifestement un caractère qui n'est pas celui de l'époque Han et pouvant, au moins en partie, être attribués aux deux ou trois siècles suivants.

*
* *

A titre de transition, citons un fort curieux modèle d'une façade de tombeau : le décor en est encore conforme au style Han, mais non dépourvu d'une certaine liberté qui nous autorise à lui assigner une date un peu postérieure (planche 99). Cet objet, qui est conservé dans les collections Est-Asiatiques de Stockholm, a la forme d'une grande brique rectangulaire (0 m. 63 × 0 m. 39) creuse, ornée sur ses deux faces de décors ajourés et richement coloriés ; les tranches sont dépourvues d'ornements. La façade principale est partagée en deux registres : celui d'en dessous figure l'entrée d'une tombe, la porte à deux battants est entr'ouverte et flanquée de deux gardiens ; le registre supérieur est décoré de deux longs dragons dont les queues se croisent dans un grand anneau « grainé » ; leurs têtes se retournent au-dessous de l'anneau, que surmonte une sorte de tortue dressée sur ses pattes de derrière. Sous les pattes antérieures des dragons apparaissent deux tigres, et deux oiseaux sont perchés sur leur tête. On voit que le décor contient les quatre emblèmes classiques des Quatre directions, fort répandus dans la sculpture funéraire, où ils représentent collectivement si l'on veut l'Univers. La face opposée de la brique a pour tout décor une sorte de treillage à ouvertures en losange, et une frise de grands anneaux. Ainsi les motifs en eux-mêmes n'ont rien de surprenant : les bêtes par exemple, prise chacune à part, ne sont pas nouvelles dans l'art chinois ; elles abondaient sur les monuments de l'époque Han ; mais c'est la manière dont elles sont combinées, et particulièrement la queue de ces dragons décoratifs, qui nous rappelle d'une façon frappante les rinceaux de dragons des pierres runiques scandinaves du ix^e et du x^e siècle. Il est particulièrement curieux de rapprocher de cette brique chinoise la pierre n° 3 d'Ardre, Gotland, qu'on date généralement des environs de l'an 1000 de notre ère, où s'affrontent deux dragons enroulés en deux boucles : leur tête et leur queue forment la même arabesque générale que sur la terre cuite chinoise. Il n'y a certes pas identité, ni concordance complète des détails, mais il est incontestable néanmoins que ces dragons extrême-orientaux et scandinaves appartiennent au point de vue artistique à la même race ; ils sont créés par une imagination et un sentiment décoratif d'une orientation exactement analogue. Le seul fait qu'un intervalle de six ou sept siècles au moins les sépare écarte de prime abord la possibilité d'un contact direct ; et d'autre part, on ne peut se résoudre à attribuer au seul hasard une si extraordinaire analogie de style.

Il a dû exister quelques chaînons intermédiaires, et nous les avons cherchés en tentant d'expliquer une des sources principales du décor animalier de l'époque Han ; nous vîmes alors le rôle important qu'il faut attribuer à l'art scytho-mongol dans la création des motifs utilisés également par la Chine ; il se peut fort bien que des courants partis de la même source aient atteint le monde celtique et scandinave. Il faut se rappeler aussi que les communications étaient fréquentes depuis la plus haute époque entre le Gotland et l'Europe orientale, ce qui est encore confirmé par la découverte récente en Gotland d'une petite tête de cheval en bronze de ce même style dit « scythe ». Ces communications ont pu exercer une influence sur les modes d'expression artistique. Ajoutons que nulle part en Suède le décor animalier stylisé ne s'apparente plus aux modèles sibéro-mongols et chinois que sur certains ornements de bronze des ^{vi}^e et ^{vii}^e siècles et sur les pierres sculptées du ^x^e siècle de notre ère provenant du Gotland (on a cependant trouvé des objets d'une ornementation analogue sur la côte orientale de la péninsule, dans l'Uppland par exemple). Il n'y a rien d'impossible à ce que les dragons scandinaves et extrême-orientaux soient les rejetons d'une souche commune. L'élément scytho-mongol dans les ornements chinois paraît vers le ⁱⁱⁱ^e siècle et même un peu plus tard, époque où les tribus nomades voisines de la frontière reprirent une puissante influence sur l'Empire du Milieu qui était politiquement affaibli.

En relevant ce parallélisme nous n'entendons pas faire croire que les analogies résultent d'influences identiques ou d'une évolution exactement pareille ; au contraire, elles peuvent être l'aboutissement de processus fort différents ; il n'en reste pas moins une correspondance, un écho qu'on ne peut pas ne pas remarquer, sans aller cependant jusqu'à faire de centres artistiques si éloignés l'un de l'autre des provinces d'un seul et immense « art nordique ».

Ce qui rapproche d'une façon frappante notre modèle de façade de tombeau des décors à dragons du Gotland, c'est, nous l'avons dit, l'allongement demesuré et l'entrelacement des bêtes. Plus détachés du fond, les dragons de la même époque ont quelque chose de plus exotique, de plus chinois. C'est le cas de certains dragons en terre (Art Institute de Chicago, planche 100). Ils sont figurés en silhouettes « passantes » avec d'autres bêtes et des êtres humains : c'était peut-être le tympan d'une façade analogue à celle que nous venons de décrire. Ces dragons présentent également un corps fort long, étiré en ruban, et un cou en S terminé par une formidable mâchoire ; mais ils ont une queue d'oiseau, ils marchent sur leurs quatre pattes et portent de petits cavaliers : tout cela leur donne un air à la fois plus fantaisiste et moins abstrait que celui des dragons qui ornent les pierres runiques. Il serait difficile de trouver leur analogue dans l'art d'aucun autre pays : cependant ils ne sont pas

très différents en somme des dragons de la dalle en terre cuite. Tous ces dragons « passants » et autres figurines du même groupe nous rappellent les créatures fantaisistes que nous avons rencontrées sur les céramiques et les bronzes incrustés de l'époque Han ; il est impossible de dire si toutes ces silhouettes furent modelées à la fin de l'époque Han ou un siècle plus tard, car le style de cette grande époque se perpétua assez longtemps.

Ce n'est qu'en quittant ces sujets traités en silhouettes décoratives pour nous occuper des bêtes interprétées plus plastiquement que nous pourrions remarquer une nette modification du style et une nouvelle conception dans la présentation des sujets. Il conviendrait pour cela d'envisager, en même temps que les terres cuites, les animaux sculptés en pierre et les nombreux petits bronzes ; il nous faut cependant les laisser tous de côté pour le moment. Nous reviendrons plus loin aux petits bronzes ainsi qu'aux statuettes funéraires d'animaux et d'êtres humains. Si on peut leur assigner une date, c'est surtout par leurs ressemblance de style avec les monuments en pierre qui portent des inscriptions datées : c'est pourquoi nous saisissons le caractère de l'époque plus aisément en étudiant la grande sculpture que dans le présent chapitre, qui est réservé aux menus objets.

On ne s'étonnera pas que la céramique ordinaire du III^e et du IV^e siècle se conforme de près aux modèles et aux types laissés par l'époque Han ; nous en avons plusieurs fois averti le lecteur, notamment à propos des poteries de la fin des Han et de la « protoporcelaine », c'est-à-dire des poteries de grès dur à glais brunâtre ou jaunâtre (planche 84). Elles semblent avoir joui d'une vogue particulière au III^e siècle, et tout en imitant la forme des *hou* de l'époque Han, elles présentent un perfectionnement notable dans la qualité de leur glais à base d'oxyde de cuivre. Nous verrons plus loin que l'usage des glais se développa peu à peu sous les Six Dynasties ; en attendant, il convient de dire un mot de certains vases coloriés, mais sans glais, qui semblent représenter une étape antérieure de la céramique. Ces poteries peintes des Tsin et des Six Dynasties peuvent se diviser au moins en deux catégories : l'une de vases décorés de figures et d'animaux découpés en relief, ou même modelés ; l'autre de vases qui n'ont qu'un décor peint sur une surface lisse. On pourrait assigner une classe intermédiaire aux vases ornés de dessins animaliers et floraux hardiment incisés dans la glaise et ensuite rehaussés de couleurs.

D'excellents échantillons de la première catégorie ont été découverts en ces dernières années et incorporés dans diverses collections publiques, telles que le Louvre et le British Museum. Ce dernier possède par exemple une urne haute et large (planche 101) ornée de frises en relief sur deux registres : dans le registre inférieur, on voit des hommes à cheval et en charrette ; dans

le registre supérieur, des personnages mythologiques extrêmement fantaisistes qui semblent représenter Chen Mong et Fou Hi, ou autres figures tirées de l'abondant folklore chinois. Le vase est en terre gris-ardoise; les figures sont modelées en léger relief plat; toute la pièce a manifestement reçu une couche de blanc sur laquelle on a posé les pigments. Un vase si peu cuit et des couleurs si peu résistantes nous indiquent assez clairement que ce type de céramique ne servait pas dans la vie quotidienne, mais uniquement aux usages funéraires; aussi les motifs du décor ont-ils peut-être quelque rapport avec l'existence des morts; ils s'apparentent plus ou moins à ceux qui ornent les dalles de pierre ou de brique dont on construisait les parois de la tombe dès l'époque Han.

Une urne de matière analogue, mais de forme différente, se voit au Louvre (planches 102 et 103 A). Ici il n'y a qu'une seule frise en relief, tout près de l'embouchure; elle figure des chasseurs attaquant des ours ou des sangliers et emportant le gibier sur leur dos. Ils sont en silhouettes plates ici encore. Mais au lieu d'une frise inférieure, nous trouvons une rangée de grandes têtes d'animaux, lions et éléphants, encadrées dans des médaillons ou feuilles arrondies. Ces têtes sont exécutées en ronde-bosse dans une manière fort réaliste; à ce titre, elles constituent des échantillons de sculpture intéressants, mais fort peu à leur place sur cette urne aux contours gonflés. Ici encore le vase a été blanchi avant d'être peint; les couleurs ont disparu. Le caractère hétéroclite de cette composition indique une époque où les potiers n'avaient plus le sentiment clair et sûr de l'esprit de leur art; ils veulent surpasser leurs prédécesseurs et ne font que tomber dans le pire baroque.

Le comble de cette fâcheuse tendance à associer une forme céramique avec des motifs traités plastiquement est assez bien représenté par un trépied (appartenant à M. Georges Salles, planche 103 B), dont les pieds sont modelés en forme d'ours debout — ours qui d'ailleurs ressemblent à des singes — attaqués par des monstres marins (?); en outre, le bassin est orné d'une énorme fleur (ou étoile de mer?) et d'un poulpe. La présence sur cet objet de toutes ces bêtes marines demeure énigmatique, mais ce qui est encore plus étonnant, c'est de voir combien le coroplaste a mal réussi à en faire un décor harmonieux. Cet objet n'est pas peint comme les précédents; il est couvert d'un mince glais de couleur verte et jaunâtre, fait qu'il importe de noter, car il est très curieux au point de vue de l'histoire de la céramique chinoise; nous y reviendrons plus bas.

Avant de parler des céramiques à glais de l'époque qui nous intéresse, il convient de citer quelques autres pièces à décor peint. Certaines urnes qui font en quelque sorte la transition des vases modelés aux vases peints pré-

sentent un décor dont les contours sont gravés dans la terre molle avec un ébauchoir pointu, souvent avec beaucoup d'habileté et de franchise ; les fleurs, les bêtes, etc., sont particulièrement bien dessinées et témoignent d'un art du dessin très avancé. Ces ornements s'associent parfois à des bandes en relief, où des « vagues » vivement appuyées nous font sentir, dirait-on, le coup de pouce du potier. Ici encore, on sent cette impulsivité, cette attaque forcenée de la glaise qui dans les exemples précédents avait donné naissance à des œuvres moins homogènes et moins équilibrées.

C'est une poterie plus fine et de tendances moins révolutionnaires que représentent les vases moins grands en terre noirâtre, à la surface bien polie, recouverte d'une couche blanche où l'on a peint des ornements polychromes (planches 104, 105), tantôt en frises étagées, tantôt en dessins qui enveloppent toute la panse. Sur un très bel échantillon de la collection Eumorfopoulos (planche 104) le décor est partagé en trois bordures : la première comportant une grecque, rouge et blanche ; la seconde une sorte de « postes » ou « saut de chien », rouge et verte ; la troisième, des tigres en course reliés par des rinceaux géométriques, rouge, blanche et bleue. Enfin le vase du vase est couvert d'une frange de joaillerie. Tout cela est d'un travail fort soigné ; les ornements d'une polychromie éclatante sont peints d'un pinceau très fin sur une surface quasi métallique, de sorte que le vase fait l'effet d'un laque rehaussé de couleur. Sur une autre pièce (collection Henry Oppenheim, planche 105) les ornements sont plus libres, empruntés surtout à la flore, mais toujours dessinés avec une exactitude qu'on ne rencontrait pas sur les vases peints de l'époque Han. Ce qui caractérise ces deux dernières urnes, c'est toujours le fond blanc, qui prête au décor une légèreté et un éclat impossibles à réaliser sur le fond gris-ardoise habituel aux temps des Han. Nous rencontrerons le même procédé de coloriage sur les statuettes des Six Dynasties.

A propos des poteries peintes de cette époque il convient encore de rappeler au lecteur un autre type d'urnes funéraires dont la forme élégante et le décor floral très chargé semblent indiquer une date un peu plus tardive : il se pourrait qu'elles appartenissent à l'époque Souei plutôt qu'à celle des Six Dynasties (planche 107 A, B). Complètes, ces urnes sont toujours munies d'un couvercle étiré en cime de pagode ; peut-être servaient-elles à contenir les cendres de religieux bouddhistes, comme c'est le cas pour des urnes analogues, un peu plus compliquées, de l'époque T'ang. La panse en est piriforme. Une large bande l'entoure, composée de grandes fleurs et de feuillages peints à mains levée en tons clairs sur un fond blanc, avec un pinceau souple et une verve facile. Le style ornemaniste est ici déjà poussé fort loin vers le

pittoresque, et semble indiquer une époque un peu plus tardive que celle des Six Dynasties.

Une catégorie moins nombreuse se compose des céramiques à glacis coloré. Nous en avons déjà cité un échantillon, le trépied si gauchement orné de monstres marins, que recouvre un glacis de deux couleurs, vert et jaune, et d'une qualité égale et mince. Comme les ornements de ce bizarre objet témoignent suffisamment de sa date, intermédiaire entre les Han et les T'ang, il est particulièrement intéressant de constater qu'il porte déjà un glacis analogue à celui qu'on connaît par deux ou trois échantillons de céramique T'ang.

Voici une pièce de céramique à glacis de l'époque des Six Dynasties qui est plus réussie et moins indéterminée au point de vue de la chronologie : c'est un petit sarcophage (d'enfant?) conservé au British Museum et que le Rév. Th. Torrance avait rapporté du Sseu-tch'ouan (planche 108). L'ornementation se borne à deux bordures de rinceaux feuillus, en faible relief, qui suivent le bord supérieur des longs côtés. Leur style rappelle fort les bordures de certains monuments bouddhiques du vi^e siècle : une inscription moulée en relief sur un des petits côtés, et qui porte la date 527, confirme cette attribution. Mais ce qui est surprenant, c'est de trouver ce sarcophage recouvert d'un glacis qui est brun-jaunâtre dans le haut, tandis que les parties centrales des côtés et des extrémités sont vertes. L'éclat et la pureté de ce glacis sont étonnants pour l'époque, et c'est à juste titre qu'on l'a comparé à celui des tuiles des temps assez modernes (1) : il est d'une qualité qui le ferait sans hésitation dater de l'époque T'ang, ou même de plus tard, sans l'inscription authentique.

Il paraît donc démontré que les innovations en céramique qu'on avait coutume d'attribuer à l'époque T'ang avaient déjà été réalisées partiellement sous les Six Dynasties, et que plusieurs des objets à mince glacis vert ou jaunâtre que nous attribuions aux T'ang appartiennent en réalité à un siècle antérieur.

Une urne cylindrique à trois pieds, appartenant à M. Hellner de Stockholm, en est un exemple intéressant (planche 106 B). Sa forme très simple, rehaussée de quelques anneaux à gorge, garde quelque chose de la pureté des bronzes Han, mais le glacis vert qui la recouvre est bien différent de cette épaisse pâte à base d'oxyde de cuivre en usage sous les Han. Ici le glacis ne coule plus par dessous les bords : il ne forme plus ces grosses gouttes que nous avons remarquées sur les vases Han : il finit en couche très mince un peu au-dessus du bas de l'objet, absolument comme sur beaucoup de vases attribués aux T'ang. Cette association d'une forme ancienne et d'un glacis qui l'est moins nous autorise à assigner à cet objet une date intermédiaire.

(1) Cf. HOBSON, *op. cit.*, *Burlington Magazine*, septembre 1928.

*
* *

Comme nous n'avons pas l'intention d'épuiser les matériaux ni de tenter l'historique complet de la céramique chinoise, nous pouvons quitter les vases pour passer aux figurines funéraires d'animaux et d'êtres humains.

Ces statuettes funéraires (*ming k'i*) deviennent fort nombreuses pendant les siècles qui suivent l'époque Han ; elles font ressortir d'une façon très frappante le changement général qui se produisit alors dans la technique. De même que les figurines Han elles se font en argile gris-ardoise et sont assez peu cuites : mais la terre est presque invariablement couverte d'une couche de blanc sur laquelle on applique souvent des couleurs très vives. Les glacis ne se rencontrent pas sur des figurines, à notre connaissance, avant l'époque T'ang.

Comme à l'époque précédente, les statuettes les plus curieuses au point de vue artistique sont celles qui représentent des animaux, en particulier des chevaux et des chameaux, aussi sera-t-il opportun de les étudier de préférence à propos de l'évolution de la sculpture ; au contraire les petits personnages qui sont fort nombreux (planche 109), méritent d'être examinés dans le présent volume ainsi que dans le suivant. En ce qui concerne le type et le costume ils répondent exactement aux personnages figurant sur certaines sculptures bouddhiques datées, ce qui peut donner une confirmation très précieuse à leur attribution chronologique, mais n'empêche aucunement qu'ils se distinguent par une inspiration fraîche et directe qui fait défaut aux sculptures bouddhiques. La plupart n'ont pas un type chinois très marqué (planches 109 à 112). Ils sont très grands, très souples ; hommes et femmes portent de longs costumes, les premiers à manches larges, les secondes à manches souvent liées au poignet ; les manteaux sont ordinairement retenus par une ceinture au-dessous de la poitrine. Les coiffures ont beaucoup de caractère ; pour les femmes c'est un très haut bonnet aplati, coupé en carré au sommet, qui a un peu l'allure du hennin des Européennes du moyen âge (planche 110). Quant aux hommes, les civils portent une sorte de petite calotte plate derrière laquelle s'élève verticalement une crête où l'on serrait la chevelure ; les militaires sont coiffés de bonnets de fourrure en forme de capuchons. Les femmes ont des proportions si élancées, des robes si longues, qu'elles nous rappellent bien plus les figures gothiques que les Chinoises d'autres époques. Elles représentent manifestement une race et un idéal de beauté tout autres que les figurines Han.

La collection Eumorfopoulos possède deux statuettes féminines d'une dimension exceptionnelle (planche 111). Elles représentent peut-être les suivantes d'une noble défunte. Elles portent des costumes à amples manches, toni-

baut en cloche jusqu'au sol, et serrés à la taille par une large écharpe. Chacune tient à la main une fleur à longue tige, une plante aquatique, peut-être une fleur de *ling-tchao* châtaigne d'eau qui est un symbole de longévité. L'expression assez amusante de ces statuettes est due non seulement à leur visage souriant, mais surtout à leur attitude un peu coquette. La tête est penchée de côté, le corps s'incline un peu en avant comme si elles allaient offrir les fleurs à leur dame et maîtresse.

Parmi les figures d'homme on rencontre plusieurs types. Les guerriers sont vêtus de longues braies bouffantes sous les genoux et de justaucorps en cuir. Souvent ils tiennent d'une main un petit bouclier rectangulaire et de l'autre une arme : celle-ci a disparu dans la plupart des cas (planche 109). Ils sont de type non pas chinois, mais turco-mongol, laids et larges, caricaturaux. Ils ont bonne allure quand ils sont montés sur leurs chevaux trapus, souvent caparaçonnés de cuir : ces cavaliers avaient manifestement l'habitude des longues randonnées dans un climat septentrional. Très souvent l'intérêt ethnographique de ces statuettes est bien supérieur à leur mérite esthétique : à les étudier de près, on y trouverait quantité de renseignements sur les habitudes militaires et la vie quotidienne des conquérants de la Chine pendant cette époque troublée qui vit la civilisation chinoise se transformer de fond en comble. On se rappelle avec étonnement que ces farouches guerriers étaient en même temps de fervents bouddhistes.

Le gentil art des terres cuites fit des progrès considérables au cours des v^e et vi^e siècles ; il s'assouplit peu à peu jusqu'à reproduire des types individuels et des détails réalistes. De la fin de l'époque des Six Dynasties nous sont parvenues de grandes statuettes de femmes de la noblesse, dont les hautes coiffures affectaient des formes très décoratives ; elles portent des épingles en forme d'aile ou même de dragon entier dans leur chevelure. Notre planche 112 reproduit par exemple une charmante statuette d'une grande jeune femme vêtue d'une robe fleurie à larges manches ; elle est assise sur un petit tabouret, et elle a l'air peu à l'aise sur ce siège incliné et dépourvu de dossier, mais elle ne s'en tient pas moins droite et digne, et son beau visage est éclairé d'un sourire vraiment séduisant. Elle porte des souliers extrêmement larges à bouts relevés qui rappellent nos *poulaines* du moyen âge, et si lourds d'aspect qu'ils semblent river au sol la frêle élégante. Cette mode bizarre, nouvel exemple du parallélisme extraordinaire qui existe entre les modes chinoises des Six Dynasties et celles de l'Europe du moyen âge, semble avoir duré jusqu'à la fin du vi^e siècle ; nous la retrouvons poussée à l'extrême sur des statuettes que leur style permet d'attribuer à l'époque Souei ; au contraire les femmes de l'époque T'ang ne paraissent plus tenir à cette chaussure encombrante.

La mode féminine, vers la fin de l'époque qui nous occupe, devait avoir atteint une singulière élégance ; par son goût, son sentiment de la ligne, elle est plus voisine des idées tout à fait modernes que de toutes les modes que la Chine pourra adopter par la suite. Pour qui se place au point de vue ordinaire de l'Européen, ces figurines funéraires des Six Dynasties sont les plus attrayantes entre toutes les générations de ce petit monde, et il est permis de se demander si les Chinois ont jamais mieux réussi à rendre le charme et les expressions de la vie que dans cette branche particulière de leur art.

*
..

Les différences très profondes dans les coutumes religieuses et dans la culture générale qui séparent l'époque des Six Dynasties des siècles Han et antérieurs sont également bien marquées par ce fait qu'on cesse alors la fabrication des bronzes rituels ; si on en fait encore, ce ne sont que des imitations de modèles anciens, car nous ne trouvons plus de types nouveaux, plus de décors qui puissent passer pour caractéristiques. C'est une disparition frappante si l'on se rappelle avec quelle rapidité la céramique avait progressé : elle pouvait sans doute substituer ses produits aux coûteux vases de bronze employés dans les sacrifices ; mais c'est un point sur lequel nous manquons d'informations précises. On continuait vraisemblablement à célébrer les sacrifices traditionnels en l'honneur des ancêtres et de certaines catégories d'esprit de la nature, mais on ne leur attachait plus la même importance vitale que du temps de la féodalité. Plus le bouddhisme se répandait en Chine, moins les rites d'autrefois pouvaient s'y maintenir. En outre de grands lambeaux de la Chine septentrionale étaient tombés sous la domination de races étrangères qui, jusque dans leur religion, et surtout là, suivaient des principes et des idéals absolument différents de ceux des anciens Chinois.

Le seul vase de bronze dont nous sachions de façon certaine qu'il provient d'une sépulture du ^{vi}^e siècle est une sorte de trépied à très long manche, brasero ou cassolette, qu'on découvrit dans une tombe de la Corée septentrionale. Il est de forme très simple ; son manche est orné d'une tête de dragon.

L'influence du bouddhisme récemment introduit était assez forte pour supprimer à peu près le besoin de nouveaux vases rituels, quoique les Chinois de vieille souche et leurs princes aient dû assurément continuer la pratique de certains sacrifices. Ce ne fut qu'à l'époque T'ang, et encore plus sous les Song, qu'on vit une certaine renaissance des vieux rites et de tous les vases ou ustensiles qu'ils réclamaient, et qu'on se remit par conséquent à les fabriquer en suivant de près les types traditionnels. Les rares spécimens de vases en

bronze qu'on pourrait peut-être attribuer aux Six Dynasties trahissent une certaine influence de l'art bouddhique contemporain : ils sont, par exemple, ornés de pétales de lotus associés à des têtes d'animaux ; c'est le cas d'un curieux bassin rond à cinq pieds appartenant à MM. C. T. Loo et Cie (planche 113). Ce bronze, dont la dorure est fort belle, pourrait n'être que la partie inférieure d'un ustensile du culte quelconque ; il ne ressemble en rien aux bronzes rituels de la tradition, sauf peut-être par ses masques de lion tenant des anneaux, qui sont disposés dans l'intervalle des pieds.

Les bronzes d'ornement les plus répandus à cette époque sont d'une part les petits objets d'usage personnels : agrafes de ceinture, garnitures d'armes, statuettes d'animaux, ou encore des ornements détachés de statues bouddhiques, auréoles, etc. Un bel échantillon de cette dernière catégorie est la plaque dorée en forme d'ogive (appartenant à M. Vignier) dont le décor est découpé en silhouettes plates. Le motif central est un oiseau *fong*, autour duquel de grosses volutes de nuages font une bordure de mystère. On ne saurait dire quelle était la destination de ce bronze ; en tous cas, le caractère de l'oiseau et la manière particulière des volutes rendent très vraisemblable son attribution à l'époque qui nous occupe.

Dans les bronzes d'ornement comme en d'autres branches, les artistes des Six Dynasties suivent leurs prédécesseurs de fort près pour le style et la technique, et souvent il est bien difficile de dire si un ornement vulgairement classé comme étant de style Han doit être attribuée à l'époque Han proprement dite ou aux siècles suivants. C'est l'hésitation qu'on éprouve notamment devant certaines agrafes de ceinture damasquinées d'argent. Elles affectent ordinairement la forme de manches de cuiller bombés ou de tubes incurvés, et on dut les fabriquer pendant plusieurs siècles ; elles commencent certes à l'époque Han, mais c'est plus tard qu'elles deviennent le plus fréquentes (planche 115). Nous avons déjà décrit ce type sous le n° 11 de notre nomenclature des agrafes Han, à seule fin de donner en un seul et même endroit de ce livre un exposé général de l'évolution de ces objets. L'aspect général de ces agrafes ne laisse pas que de paraître simple en comparaison d'autres agrafes qui furent en vogue sous les Han. Elles ne doivent plus rien ni pour la forme, ni pour le décor, aux motifs zoomorphes dont le rôle avait été si important sur les premiers bronzes d'ornement. Leurs dessins sont purement géométriques et se composent de larges rinceaux ou de volutes terminées par des spirales, entrecoupées de bandes et de faux feuillages qui souvent se terminent en pointes d'oreilles ou de griffes. Le même genre de décor revient sur des pièces terminales en bronze qui ornaient manifestement des hampes ou peut-être des manches de *ko* planche 114.

Ce même style d'ornementation se montre encore plus raffiné sur de petits oiseaux (ou têtes d'oiseaux) qui sans doute étaient fixés sur des vases, etc. Notre planche 116 A en reproduit un qui est fort typique : il relève la tête, et sa queue forme un grand panache comme pour faire contrepoids à la hardiesse de son bec. Voir également une plaque de la collection de M. Kœchlin, d'où s'élèvent la tête et le cou d'un grand oiseau de proie au nez crochu et à l'aigrette énorme. Malgré ses petites dimensions, c'est un oiseau fier et martial, et qui ferait un beau cimier sur le casque d'un guerrier.

Dans ce même style à panache voici encore un oiseau de la collection Eumorfopoulos (planche 116 D) qui servait peut-être de poignée à une hampe ; son cou, son corps, sa longue queue recourbée font une série de courbes encore rehaussées par la stylisation des ailes, qui se terminent en spirales, et par la huppe. Cet oiseau est absolument caractéristique de l'époque des Six Dynasties. Il est moins éloigné de la nature que ceux qu'on pouvait modeler sous les Han, et pourtant tout y est subordonné au jeu des courbes terminées en spirales ou en crochets aigus.

Les thèmes empruntés au monde des oiseaux semblent avoir joui d'une vogue particulière vers ce temps-là ; les gracieuses courbes de leurs ailes et de leur bec ne fournissaient-elles pas un prétexte parfait à l'expression du style de l'époque ? Parmi les exemples les plus éloquents à cet égard, citons les petits bronzes dorés (dont deux se trouvent dans la collection Eumorfopoulos et un ou deux encore sur le marché) qui représentent des couples de phénix (*fong-houang*, l'oiseau légendaire, une des quatre bêtes surnaturelles du folklore chinois), comme s'ils gisaient sur leurs ailes, les pieds ramenés, se donnant des baisers de colombes (planche 116 C, D). Ce motif souvent représenté dans la poésie et dans les arts de la Chine se rapporte directement à l'amour, et a servi maintes fois à orner un cadeau, jade ou bronze, offert par un amoureux à sa maîtresse. Des pendentifs de jade figurant ces *fong-houang* sont dessinés dans le *Kou yu t'ou pou*, et Laufer dit que cet ouvrage parle du baiser échangé par les oiseaux, mais la gravure chinoise est trop sommaire pour rendre l'interprétation exacte du sujet.

Mais dans les petits bronzes de ce genre que nous connaissons, le motif est représenté clairement et avec un goût exquis : les deux oiseaux semblent étendus côte à côte, l'un embrassant l'autre de son aile, leurs pieds sont enlacés, leurs becs se touchent. Le côté intime et sentimental du sujet est merveilleusement souligné par les courbes que dessinent les ailes et les corps des oiseaux, et le bibelot est l'expression délicieuse d'un sentiment de tendresse sensuelle. La femme qui recevait un tel cadeau de son amant eût-elle pu résister à la grâce et à la distinction de ce bijou ? Mais quel en était l'usage

exact ? Ces bibelots paraissent trop grands et trop lourds pour être portés en pendentifs à la ceinture. N'étaient-ce pas des « poids de manche » ? Ce serait d'autant plus vraisemblable qu'on les trouve en paires : en ce cas c'étaient des souvenirs d'adieu éternel. Au point de vue du style ce sont encore des exemples de ce goût de l'époque pour les courbes tendues et les spirales, mais ici le thème de l'oiseau est élaboré jusqu'à prendre des formes de conque.

Les courbes élastiques qui dominent dans tous ces petits oiseaux de bronze sont pour ainsi dire les mêmes qui font le grand style des statuettes bouddhiques archaïques également en bronze. La même vigueur de lignes se retrouve aussi dans quantité de petits animaux, lions, tigres, chimères, etc., figurés tantôt assis au pied des Bouddhas (planche 117 A, B) et tantôt lovés sur les disques ronds qu'on appelle « poids de manche » (planche 117 C, D, E, F). Dans le premier cas, ils sont assis, une patte de devant levée, la tête droite, et leur immense queue s'élevant comme une flamme ; dans le second, ils sont enroulés plus ou moins en spirales, étirés comme si leur corps était un câble : leurs membres ressemblent à des ressorts d'acier d'où va jaillir la détente. Le mouvement est encore accentué parfois par des stries parallèles qui donnent au corps et à l'encolure l'aspect d'un faisceau de cordes fortement tordues. Bref, ces animaux représentent sous la forme la plus concentrée le goût particulier de cette époque pour un rythme tendu à l'extrême et une synthèse très abstraite du mouvement.

Les motifs animaliers ont encore trouvé un emploi tout spécial dans les *hou-piao*, tailles ou contremarques qui servaient de pièce d'identité aux messagers de l'Empereur. La bête, ordinairement un tigre ou une chimère, est faite de deux moitiés symétriques qui coïncident exactement et reconstituent une figurine en ronde-bosse d'aspect très vivant (planche 118 A, B). MM. C. T. Loo et Cie possèdent une curieuse série de *hou-piao* qui, en raison des inscriptions qu'ils portent, avaient, croit-on, été fabriqués pour un prince de cette époque qui mourut avant de les utiliser, circonstance à laquelle on doit de les avoir retrouvés non dépareillés. Les bêtes sont représentées « couchantes », non pas en train de bondir comme les lions et les tigres des *hou-piao* antérieurs ; elles n'ont plus cette robustesse assyrienne qu'on retrouvait encore sur les petits bronzes Han. Les têtes sont traitées d'une façon assez réaliste ; les corps sont un peu conventionnels.

On pourrait énumérer encore quantité de petites garnitures pour les sabres (planche 119 C), les fourreaux, etc., mais elles n'apportent rien de neuf au patrimoine d'art décoratif de l'époque : il serait donc superflu de nous y attarder.

* * *

Toutefois il convient de dire un mot des miroirs que l'on continua à fabriquer en grand nombre au cours des siècles qui suivirent l'époque Han ; plusieurs des types en vogue ont déjà été décrits à propos de l'époque qui les créa. On se souvient que ces miroirs étaient ornés de personnages taoïques et des animaux des Quatre directions encerclés de bordures portant des caractères ou des rinceaux.

Un assez grand nombre de ces miroirs aux Quatre bêtes et aux figures de déités taoïques sont datés du III^e siècle de notre ère, et si les modèles anciens s'y trouvent modifiés, c'est surtout dans le détail des bordures extérieures. Il est inutile de répéter ici les descriptions déjà données plus haut (p. 53 sqq.) ; remarquons seulement que sur les plus beaux échantillons de l'époque, celui par exemple de la planche 39 du *To-kwa-an Kokyo zuroku*, daté de 498 de notre ère, la bordure extérieure d'oiseaux et de rinceaux est fort riche, et le mouvement spiral des rinceaux très marqué. Le motif principal de ce miroir est à peu près identique à celui de la belle pièce de notre planche 120 A, qui appartient aux collections Est-Asiatiques de Stockholm, mais il est plus grand en raison de ces trois bordures.

C'est au IV^e siècle probablement que fut adoptée une variété de miroirs particulière, comportant un mamelon central très grand, et, sur la bordure principale, des dessins géométriques simplement gravés. Notre planche 120 B reproduit un bon échantillon de cette espèce qui se trouve dans la collection de S. A. R. le prince héritier de Suède.

D'une façon générale, on peut dire que les fabricants de miroirs de l'époque vivent encore de l'héritage de leurs prédécesseurs Han. Des types nouveaux et d'une inspiration plus libre ne seront plus créés avant le commencement de la dynastie Souei, donc vers la seconde moitié du VI^e siècle ; les motifs animaliers joueront alors un plus grand rôle, les bordures s'égaieront de dessins floraux, de rinceaux chargés de fleurs et de fruits, ainsi que de quadrupèdes et d'oiseaux. On devine qu'un sentiment plus intime de la nature se faisait jour peu à peu ; les anciennes figures taoïques cèdent la place à des rinceaux et à des animaux qui, même symboliques, ne laissent pas que d'être interprétés dans un tout autre esprit.

* * *

Dans son ensemble, l'art des Six Dynasties ne s'inspirait plus aussi directement de la nature ; c'était de l'ornemanisme au sens rigoureux du mot ; on

remarque d'ailleurs que le style particulier à l'époque trouvera ses plus belles réussites dans les petits bronzes. La matière est en soi bien faite pour exprimer l'énergie et la tension chère à ces générations ; peu importe qu'on y figure des oiseaux ou des quadrupèdes, des spirales géométriques, des fleurs ou des feuilles : toujours on la forcera à se courber en ressorts, à s'élever en flammes ; toujours on lui imposera des formes dynamiques et vivantes, non pas en copiant fidèlement la nature, mais plutôt en faisant passer dans le bronze cette sorte de fluide nerveux qui est l'apport distinctif des Wei du Nord à l'évolution de l'art chinois.

ADDENDA

DU TOME SECOND

Nous nous excusons de ne pouvoir insérer qu'à cette place les notes et références bibliographiques que l'auteur nous a envoyées de Pékin au moment où nous allions donner le bon à tirer. (Note des éditeurs.)

P. 3, l. 2 (Les Chinois et l'Asie occidentale). Cf. Albert HERRMANN, *Die Westländer in der Chinesischen Kartographie*, dans *Southern Tibet*, par Sven HEDIN, t. VIII, p. 206-214 (Stockholm, 1922).

P. 10 (Disposition des sépultures Han). J. J. M. DE GROOT décrit comme suit les sépultures impériales d'après le *Heou Han chou* :

« On déposait la dépouille de l'empereur sous le tumulus dans une crypte appelée *fang* (appartement) communiquant avec l'extérieur par la « caverne profonde », *hong tong*, laquelle était fermée par une porte. Cette porte donnait sur une avenue dite *yen* ou *yen tao* [et aussi *chen tao*]. Il est probable que la « caverne profonde » n'était souvent qu'une sorte de tunnel revêtu de bois, de blocs de pierre, ou de briques ; nous n'avons pas de précisions sur ce point. Il est presque certain que la crypte proprement dite était voûtée, car les souterrains funéraires construits en bois ou en pierre étaient assez répandus dans l'ancienne Chine. Le *San fou houang t'ou* nous dit même que dans le mausolée Ping de l'empereur Tchao, la voûte de pierre mesurait 12 pieds sur 25. D'après l'ancien rituel des Han, les cryptes devaient avoir 17 pieds de hauteur et 20 de côté. On y emmagasinait une quantité d'objets précieux, d'ustensiles domestiques, etc., à l'usage du mort ; sur le cercueil, on entassait des bûches de cœur de cyprès. »

De Groot cite également (*The Religions System of China*, p. 406) quelques détails fournis par le « Miroir impérial » sur le mobilier funéraire :

« Quant aux sépultures de la maison des Han, le carré central couvrait une surface de cent *pou* (1 *pou* = 5 pieds). L'excavation faite, on l'entourait d'un rempart carré ; on y construisait quatre portes, une sur chaque façade, et on aménageait quatre avenues assez larges pour que six chevaux y pussent passer de front. Ensuite on déposait sur les lieux divers objets, des armes, des laques, des tissus de soie lourds et légers, de l'or, des

bijoux, du riz, du blé. On enterrait aussi des charrettes, des chevaux, des tigres, des léopards et autres bêtes. On faisait dans la région une levée de guerriers et de serfs... En outre, les plus nobles dames de l'arrière-palais et les favorites du monarque défunt s'installaient toutes auprès de la tombe pour garder le parc et le tertre funéraire. »

P. 44. milieu. Le tube de la collection Hosokawa a été reproduit pour la première fois par ROSTOVITZ dans *Inlaid Bronzes of the Han period belonging to C. T. Loo et Co.*, Paris, 1927. Un tube analogue, conservé à l'Art Academy de Tôkyô, fut découvert il y a quelques années par un paysan coréen de la région de Ping-yang. La photographie n'en sera autorisée que lorsque la direction de l'Academy en aura elle-même publié une reproduction. Son décor est foncièrement le même que celui du tube Hosokawa.

P. 45. Le grand plat de la collection Hosokawa a été, quant au décor, analysé de façon intéressante par Rostovitz (*op. cit., supra*), qui toutefois fait erreur en croyant le décor niellé.

P. 47. Sur les découvertes de Corée, voir : W. Perceval YETTS dans le *Burlington Magazine*, XLVIII, 1926, p. 250 ; S. UMEHARA, dans la *Revue des Arts Asiatiques*, III, 1926, p. 26. On trouvera de bonnes planches en couleur des premières fouilles dans l'ouvrage déjà cité, *Archaeological Researches in the Ancient Lo-lang District* ; mais les plus belles pièces découvertes en Corée septentrionale depuis 1925, conservées à l'Imperial University de Tôkyô, sont encore inédites.

P. 53. Un *hou* de ce genre, muni d'une inscription datée de l'an 5 avant J.-C., appartenait naguère à M. Yamanaka, d'Awata, Kyôto.

P. 54. On attribuait même aux miroirs une importance toute particulière pour le bien-être des morts. Il est probable qu'on les déposait dans les sépultures avec l'idée qu'ils émettraient une lumière susceptible de rendre visibles à l'âme du défunt les richesses et le mobilier accumulés dans sa tombe (cf. DE GROOT, *The Religious System of China*, II, p. 399). Cette superstition a bien pu prendre une forme plus symbolique ou se fondre peu à peu avec la conception populaire qui prêtait aux miroirs la vertu de réfléchir, sinon de dégager, une certaine clarté morale, une influence bienfaisante.

La plus belle collection de miroirs chinois est peut-être celle de M. Moriya de Kyôto. Elle comporte une foule de miroirs des époques Ts'in à T'ang, dont plus de trente pièces datées. Ces trésors demeurent jusqu'à présent inédits.

P. 88, l. 3. Sur les décors mythologiques des poteries de l'époque, consulter R. L. HOBSON, *Pottery of the Six Dynasties*, Burlington Magazine, août 1928.

INDEX

- achéménide, 6.
 agrafes, 23 sqq., 94 ; planches 7 à 19, 115.
 Alexandropol, 34.
 Altaï, 28, 30 n., 31 n.
 ANDREWS, F. H., 50 ; figures 11, 12, 13.
 Ardre, Gotland (Suède), 85.
 Assyrie, 14, 43.

 Bactriane, 2, 3, 33, 35.
 BATER, C., 20 n.
 Berlin, Kaiser Friedrich Museum, 65,
 Staatsmuseum, 51, 52 ; planches 31 A,
 55 A, B, 117 D.
 BING, Marcel, 32 ; planches 41, 45.
 Birmanie, 6.
 biseautée, manière —, 25, 28, 32.
 Bodhidharma, 82.
 BOROFFKA, G., 30.
 Boston, Museum of Fine Arts, 54 n. ;
 planche 39 A.
 bouddhisme, 6, 81-84, 93.
 bouquetins, 27, 29, 65 ; planches 19 A, B,
 C, 25 A, B.
 British Museum, 29, 87, 90 ; planches 19 D,
 27 A, 101, 108 A, B.
 brûle-parfums, 18.
 BUCKENS, Dr. F. —, 10, 12.
 BURCHARD, Dr. Otto —, Berlin, planches 57,
 59, 110, 116 A.

 cerf, 29.

 Confucius, 61, 83.
 CORDIER, Henri, 79 n.
 Corée, 9, 14, 23, 38, 46, 47, 53, 70, 74-76, 93.
 Chan-chan, 4.
 Chan-si, 26, 27, 79, 80.
 Chan-tong, 4, 79.
 char, 12, 14 ; pl. 3, 33 B.
 chasse, 14,
 CHAVANNES, Édouard, 5 n., 6 n., 7 n., 73 n.
che, 42.
 Che Houang-ti, 1, 2, 8, 62.
Che king, 54, 61.
chen-ming, 13.
 Chen Mong, 88.
 Chen-si, 1, 13, 27, 80.
 cheval, 32, 62.
 Cheval Blanc, temple du —, 6.
 Chicago, Art Institute, 42, 86 ; planches
 2 A, 35 C, 100 ; — Field Museum, 76 ;
 planches 72 A, 84 A.
 Chou Han, 78.
 cigales, 45, 68, 75.

 DALTON, 40, 65.
 Dhyâna, 82.
 dragons, 24, 25, 26, 30, 31 n., 37, 44, 45,
 58, 74, 76, 85, 86 ; planches 1 B, 7, 8,
 10, 13 A, 16, 30, 32 C, 37, 99, 100,
 114 D.

 Égypte, 6.

éléphants, 88 : planches 102, 103.

esprits, 9, 16.

Est-Asiatiques. collections — de Stockholm. 54 n., 75-76, 85, 97 : planches 3, 7 D, 8 A, 9 B-G : 11 E, F, 13 A, C, D, F, 14 D, 15 B, 16 B, 17 F, G, 1, 20 A, D, 22 B, C, D, E, 23 A, D, E, 32 A, B, 56 A, B, 63 A, B, 65 A, 70, 72 A, B, 73 A, B, 82 A, 85 A, 86, 95 B, 96, 97, 98 A, B, E, G, 99, 115 D-G, 120 A.

EUMORFOPOULOS, G., 41, 51, 52, 71, 89, 91, 95 : planches 7 B, 8 E, 9 A, 12 A, B, E, F, 14 A, 17 E, 20 B, 34 A, 39 B, 48 A, B, 74 C, 81, 82 B, 89 B, 92, 104 A, 111, 116 B, C, E.

Fa-hien, 81.

Fan Ye, 4, 7.

Fang-tchang, 40.

fong, 41, 45, 46, 51, 52 ; *fong-houang*, 95.

fou, 73.

Fou Hi, 88.

Gandhara, 6.

GIESELER, Dr., 72 ; planches 88 A, 90, 91 B, 95 A, 98 F.

GILES, 73, 81 n.

glacis 12, 40, 66-68.

GLUECK, Heinrich, 28 n.

Gotland, Suède, 85, 86.

grec. greco-bouddhique, 6, 66.

griffons, 29, 30.

GROOT, DE, 10 n., 61 n., Addenda.

HALLWYL, comtesse —, 54 n ; planches 9 H, 11 G, 12 H, 16 C, D, 17 A-D, H, 64, 68 B, 69 B, 71, 115 C, H.

HARADA Y., 54 n.

Héi-jó, 14 ; v. Ping-yang.

HELLNER, planches 90, 106 A, B, C.

heng, 72, 73.

HENTZE, C, 61 n.

Heou Han chou, 4, 6, 7.

Hermitage, 29, 31, 33 : planches 20 E, 22 A, 24 B, C, 26 B.

Hiang Tsi, 1.

hién, 63 ; planche 77.

Hien-yang, 1, 9, 13 : planche 1 A, C.

hill jars, 66 ; planche 80 A, B.

Hiong-nou, 2, 4, 5, 28, 35, 79.

HIRTH, 6 n.

HOBSON R. L., 61 n., 66 n., 90.

Ho-nan, 10, 13, 19, 80.

HOSOKAWA, marquis —, 44, 45, 48, 49, 65 ; planches 33 B, 34 A, 47, 50, 51.

Hou barbares, 5.

hou (vase), 18, 42, 43, 52, 53, 63, 87 ; planches 41, 44, 45, 59, 60, 61, 78, 79, 81, 82 B, 85 A, B, 86, 87.

hou (tigre), 69, 70 ; planches 90, 91.

hou piao, 32, 96 ; planche 118 A, B.

Houa-chan, 57.

Houai, 1.

houan, 73.

Houan-ti, 7.

houang, 69, 71, 72 ; planches 93, 94.

HULTMARK, E., planches 79, 80 B, 84 B.

Huns, 2.

Ili, 5.

incrustations, 27, 94.

Inde, 2, 3, 6, 35, 41.

Indochine, 6.

Indoscythes, 5, 6, 35.

Iran, 29, 32 n., 33, 34, 41.

jade, 16, 19, 69 sqq.

japonais, archéologues —, 14, 47.

Kachgar, 5, 81.

kan-shitsu, 47.

Kan-sou, 2, 81.

Kan Ying, 5.

K'ang-kiu, 5.

Kao-tsou, 2, 9, 79, 80.

Karachar, 5, 81.

KARLBECK, Orvar, 54 n. ; planches A, B, 65 A.

Khotan, 4.

Kia-ling, 19.

Kia-ting, 20.

Kiang-k'ou, 20.

Kien-wei, 20.

K'ieou-tsen, 5.

Kiu-mi, 4.

ko, 18, 72, 94.

- Kœchlin, R., 67, 95 ; planche 83.
 Kong-ling, 9.
 Kostromskaïa, 29.
 Kou yu t'ou pou, 72, 75 n., 95.
 Kouan Yu, 78.
 Kouang Wou, 4.
 Konei (prince Toba), 79.
 kouei (jade), 69, 70, 72.
 k'ouei-long, 36.
 Koutcha, 5, 6, 81.
 Kozlov, 31, 51 n.
 Kuban, 29, 31.
 Kumarajiva, 81.

 Lao-tseu, 83.
 laques, 18, 19, 23, 46 ; planches 53, 54.
 LARTIGUE, Jean, 13.
 LAUFER, Berthold, 39 n., 53, 64, 65, 67, 71 n., 72, 74, 75 n.
 Leang, 79.
 Leang-tcheou, 81.
 lei, 63.
 lei-wen, 64.
 Leou-lan, 49.
 Li ki, 69.
 lien (coffret), 51, 63 ; planche 55.
 lien (lotus), 73.
 Lieou Pang, 1, 2.
 Lieou Pei, 78.
 Lieou Yu, 79.
 ling-tchao, 73, 92.
 lions, 9, 29, 31 n., 46, 66, 88, 96.
 loess, 11, 19.
 Lo-lang (Rakurô), 14 n.
 Long-men, 82.
 Loo, C. T. — et Cie, 32, 36, 46, 94, 96 ;
 planches 2 B, 4, 6 B, 8 B, 10 C, 12 D,
 14 C, 18 A, 19 A, 25 B, 27 D, F, 40,
 52 A, 87 A, B, 93, 94, 113, 118 B.
 Lop-nor, 4.
 Louvre, 23, 33, 34, 40, 87, 88, 95 ; plan-
 ches 15 A, 33 A, 38, 52 B, 102, 103 A,
 114 A.
 Lo-yang, 4, 10, 78, 80-82.

 Maes Titianus, Macédonien, 6.
 Maikop, 31, 32.

 Man, Man-tseu-tong, 19, 21.
 Marc-Aurèle, 6.
 Mer Noire, 31 ; Mer Rouge, 6.
 MERHART, G. VON, 28 n.
 Min, 19, 20.
 ming k'ï, 61, 91.
 Ming-ti, 4, 6.
 miroirs, 13, 18, 53 sqq., 97 ; planches 62-
 71, 120 A, B.
 Mongolie, 28, 35, 46, 47, 48, 50.
 monnaies, 13.
 Moyen âge, 91, 92.
 Muraille, Grande — de Chine, 2.

 Nankin, 78, 79, 81, 82.
 Nan pei tch'ao, 79.
 New-York, Metropolitan Museum, 24, 32,
 54 n. ; planches 7 E, 13 B, 23 BC, 24 A,
 42.
 ngan, 52.
 NICHOLLS, 67.

 oiseaux, 25, 41, 44, 50, 95, 96 ; planches
 9 E-H, 12 A, C, D, F, H, 39 B, 116 A,
 B, C, E.
 onagre, 29, 66 ; planche 21 B.
 OPPENHEIM, Henry, 36, 89 ; planches 21 C,
 28 A, B, 105, 107 A, 114 C, B, D.
 Ordos, 27, 29, 32.
 Oural, 28, 30 n.
 ours, 18, 31 n., 32, 36, 38, 51 ; planches 25 C,
 32 B.
 Oxus, v. Trésor.

 Pamirs, 5.
 p'an, 18.
 Pan Tch'ao, 4, 5 ; Pan Yong, 4, 7.
 Parthes, 3, 6.
 p'ei yu, 72 ; planche 95.
 Permie, 30 n.
 Perse, 6, 33, 35, 41, 45.
 Persique, golfe —, 5.
 pi, 18, 69, 70, 74 ; planche 88 A, B.
 Pierre le Grand, 30 n.
 p'ing, 52, 63.
 P'ing tch'eng, 79, 80.
 P'ing-ti, 9, 23.
 Ping-yang, 14, 70, 74.

- po-chan-lou*, 39, 63, 66, 84 ; planches 35-38.
 poids de manche, 18, 38, 96 ; planche 117 C. D.
 poisson, 71, 74 ; planches 14 B, 28 B, 93.
 Pong-lai, 40.
 P'ong-tseu-hao, 20.
 Po-pa, 5.
 pourceaux, 75.

 Quatre bêtes des quartiers du monde, 56, 57.

 Rakurô (époque de Lolang), 14.
 RAPHAEL, Oscar, planches 7 F, 119 A.
 REINACH, Salomon, 65 n.
 Renaissance, 8.
 RIVIÈRE, Henri, 33 ; planches 7 C, 8 D, 11 D, 12 C, 14 E, 27 B, 117 B.
 Romains, 6.
 ROSTOVITZ, 30 et n., 33, 64, 66.

 sabre, gardes de —, 18, 24, 75, 76, 96 ; planches 6 A, B, 98 D-H, 119 C.
 Saint-Germain-en-Laye, musée de —, 76.
 SALLES, Georges, 88 ; planche 103 B.
San kouo, 78, 84.
 Sarmates, 33.
 SARRE, 34 n., 65.
 Sauphar, feu Jean —, planches 21 A, B, D, 114 A, 117 C.
 scandinave, art —, 85.
 Scythes, 31, 33, 86.
 SÉGALEN, Victor, 13, 19.
 Séoul, planches 5 B, 6 A, 36 B, 53 A, 54 A, B, 88 B, 98 H.
Seres, serica, 2, 51.
 serpent, 28 ; planches 14 C, 23 B, 30.
 Si-ngan-fou, 32, 73, 75.
 Sibérie, 31, 33, 35.
 Siao Ming-ti, 82.
 Siao Wou-ti, 80.
 SIRÉN, O., planches 8 F, 13 E, 14 B, 18 B, D, 27 C, 34 B, 35 A, B, 62, 68 A, 72 C, 77, 78, 107 B, 117 E, F, 119 B.
 Six Dynasties, 27, 53, 58, 67, 80 sqq.
 So-kiu, 4.

 Sogdiane, 5.
 Song, 72, 77, 79.
 Sou le, 5.
 Souei, 75, 79, 89, 92, 97.
 « Sourcils rouges », 4.
spur marks; 67.
 Sseu, 78.
sseu chen king, 56.
 Sseu-ma Ts'ien, 8.
 Sseu-tch'ouan, 1, 3, 13, 19, 78, 90.
 STEIN, sir Aurel —, 49.
 Stockholm, Nationalmuseum, 45 ; planches 15 C, 25 A, 49, 69 A, 115 A, B.
 STOCLET, 25, 30, 32, 37 ; planches 10 D, 16 A, 18 F, 23 F, 25 C, 26 A, 29, 30, 31 B, 32 C, 117 A.
 SUÈDE, S. A. R. le prince héritier de —, 44, 97 ; planches 46 B, 80 A, 120 B.
 SUMITOMO, baron —, 52, 53, 54, 57 ; planches 58 A, B, 61.
 Syrie, 5, 6.

 Ta-t'ong-fou, 79, 80.
 Ta Ts'in, 5, 6.
 Ta Wan, 2.
 T'ai-chan, 57.
 Tai-yuan-fou, 79.
 Ta Kou Tchai, planche 36 A.
 T'ang, 3, 10, 67, 68, 89, 90.
 taoïsme, 7, 46, 55, 57, 58, 65, 66, 83-85.
 T'ao Kien, 83.
t'ao kouang kien, 56.
t'ao t'ie, 24-26, 32, 43, 51, 53, 64, 76.
 Tarim, 2.
 Tartares, 79, 80.
tch'an wen, 45.
tchang, 69, 71, 72 ; *tchang-ya*, 72, 73.
 Tchang K'ien, 2, 3, 7.
 Tch'ang-ngan, 3, 4, 80, 81.
 Tchao-houa-hien, 13.
 Tche-li, 79.
 Tch'en, 79.
 Tcheng-tcheou, 10.
 Tcheng-tou, 78.
 Tcheou, 7, 9, 34-36, 42, 52, 53, 77.
Tcheou li, 69, 71.
 Tch'ou, 1, 36, 54.
 Tchou Ko-leang, 78.

- Tibet, 3.
 T'ien-tsouen, 84.
 tigre, 28, 30, 32, 45, 46, 65, 66, 96 ;
 planches 18 A, F, 23 B, C, E, F; 25 B,
 26 A, B, 31 B, 32 A, 118 B, C.
ting, 12, 18, 42, 52, 63 ; planches 57, 72 B.
 T'o-pa, 79, 80.
 TOMIOKA, Kenzô, 54 n.
 Ton Ying Company, 51.
t'ouan houan, 47.
 Touen-houang, 81.
 Tourfan, 81.
 TORRANCE, Rév. Th. —, 90.
 Trésor de l'Oxus, 28, 33, 40, 65
 Trois Royaumes, 78, 84.
 Ts'i, 79.
Ts'ien Han chou, 10 n.
 Tsin, 78, 84.
 Ts'in, 1, 2, 36, 37, 42, 54, 62.
ts'ing pai, 56.
tsiue, 73.
Tso-tchouan, 61.
ts'ong, 69, 70.
 Ts'ong ling, 5.

 UMEHARA, 54 n.
 urnes-greniers, 60 ; pl. 72 A.
 Uzun-tati, 4.

Vajrasûtra, 81.
 vases rituels, 7, 12, 52, 63, 93.
 VIGNIER, Charles, 38, 44, 45, 94 ; planches
 1 B, 10 A, 18 C, E.

 VORETZSCH, 42.
 Wang Mang, 3, 4.
 WANNIECK, planches 60, 85 B.
 Washington, Freer Gallery, 23, 24, 43, 51,
 54 n. ; planches 7 A, 10 B, 13 G, 43,
 44, 45, 118 A, C, 119 C.
 Wei, 78, 79, 82, 85, 98.
wei, 75 n.
Wei Lio, 6.
 WEHL, David, 37, 40 ; planches 22 F, 37,
 65 B, 66 A, 112.
 Wen Tchang, 82.
 WOOD BLISS, 43.
 WORCH, planches 20 C, 91 A.
 Wou, 78.
 Wou-souen, 5.
 Wou Ta-tch'eng, 75 n.
 Wou-ti, 2, 3 ; (empereur), 79, 82.

 yak, 27 ; planche 18 F.
 Yang-tseu-kiang, 2, 82.
 Yao Hing, 81.
 Yarkand, 3, 4.
 Ye, 80.
 Yen-ki, 5.
 YETTS, W. Perceval —, 35 n., 50.
 Yi Kien, planche 31 A.
 Ying-tcheou, 40.
 Yu t'ien, 4.
 Yuan, 80.
 Yue tche, 2, 3, 5, 6.

 Zen, 82.

TABLE DES PLANCHES

ABRÉVIATIONS. Les initiales C. E. A. désignent les Collections Est-Asiatiques de Stockholm. Les initiales entre parenthèses désignent les savants qui ont découvert ou acquis les objets en Chine :
o. k. = M. Orvar Karlbeck ; o. s. = M. Osvald Sirén.

PLANCHE

1	A	Tertre funéraire de l'époque Han.	Hien-yang, Chen-si.
	B	Dragon à quatre pieds. Bas-relief en terre cuite provenant d'une sépulture Han.	Coll. Ch. Vignier.
	C	Sépulture de l'empereur Han Yuan-ti (décédé en 33 av. J.-C.).	Hien-yang, Chen-si.
2	A	Dalle en terre cuite avec ornements rapportés ; provient d'une sépulture Han.	Art Institute, Chicago.
	B	Dalle en terre cuite avec figures incisées ; provient d'une sépulture Han.	Ex coll. C. T. Loo et C ^{ie} .
3		Avers d'une dalle en terre cuite, creuse ; dessins imprimés dans la glaise représentant des cavaliers et des chars.	C.E.A. (o. s.).
4		Dalle en terre cuite ; impressions de scènes de chasse.	C. T. Loo et C ^{ie} .
5	A	Plan de la tombe n° 9, près de Ping-yang, Corée.	D'après la publication japonaise <i>The Ancient Lo-lang District</i> . Musée de Seoul.
	B	Sabre à garde de bronze figurant des animaux, provenant de la tombe n° 9.	
6	A	Garde de sabre en bronze figurant des animaux (v. pl. précédente).	Musée de Seoul.
	B	Garde de sabre en bronze figurant des animaux.	C. T. Loo et C ^{ie} .

PLANCHE

7

Agrafes de ceinture Han.

A	Dragon en S.	Freer Gallery of Art, Washington.
B	Nœuds de dragon stylisés.	Coll. Eumorfopoulos.
C	Dragons entrelacés.	Coll. Henri Rivière.
D	Deux dragons en S.	C.E.A.
E	Deux dragons, « queue d'oiseau ».	Metropolitan Museum, New-York.
F	Dragons en rinceaux, pierres serties.	Coll. Oscar Raphael, Londres.

8

Agrafes de ceinture Han.

A	Interprétation « biseautée » : dragons.	C.E.A.
B	Interprétation « biseautée » : dragons : bronze doré.	C. T. Loo et C ^{ie} .
C	Interprétation « biseautée » : dragons en rinceaux.	C.E.A.
D	Bronze doré; bêtes et <i>t'ao t'ie</i> .	Coll. Henri Rivière.
E	Bronze doré; grosse tête de <i>t'ao t'ie</i> .	Coll. Eumorfopoulos.
F	Dragons en rinceaux, pierres serties.	Coll. Sirén.

9

Agrafes de ceinture.

A	Tête de fauve; spirale sur le « corps » de l'agrafe.	Coll. Eumorfopoulos.
B, C, D	Tête de fauve; spirale sur le « corps » de l'agrafe.	C.E.A.
E, F, G	Masque de bête, oreilles pointues, queue d'oiseau.	C.E.A. (o. s.)
H	Queue d'oiseau.	Coll. Ctesse Hallwyl.

10

Agrafes de ceinture.

A	Tête de dragon: bronze doré et incrusté.	Coll. Ch. Vignier.
B	Tête de bête; incrustations d'argent.	Freer Gallery, Washington.
C	Tête de dragon; bêtes figurées en relief.	C. T. Loo et C ^{ie} .
D	Griffon attaquant un dragon ailé; bronze doré.	Coll. Stoclet.

11

Agrafes longues.

A, B, C	Têtes de <i>t'ao t'ie</i> ; corps de l'agrafe cannelé.	C.E.A.
D	Têtes de <i>t'ao t'ie</i> ; corps de l'agrafe cannelé.	Coll. Henri Rivière.
E, F	Doubles, à branches incurvées.	C.E.A. (o. s.)
G	Tête de <i>t'ao t'ie</i> ; corps de l'agrafe en vis.	Coll. Ctesse Hallwyl.

PLANCHE

12

Agrafes de ceinture.

A	En forme d'oiseau ; gros cabochon.	Coll. Eumorfopoulos.
B	En forme de cigale ; bronze doré.	Coll. Eumorfopoulos.
C	En forme d'oiseau.	Coll. Henri Rivière.
D	En forme d'oiseau très stylisé.	C. T. Loo et C ^{re} .
E	En forme de croissant ; bronze doré.	Coll. Eumorfopoulos.
F	En forme d'oiseau ; pierre sertie.	Coll. Eumorfopoulos.
G	Figurant des ailes ; incrustations de turquoise.	Coll. Henri Rivière.
H	Figurant un oiseau stylisé.	Coll. Ctesse Hallwyl.

13

Agrafes de ceinture.

A	Combat de dragons, modelé en relief.	C.E.A.
B	Petite agrafe ; une figure humaine (?) ; incrustations en étoile.	Metropol. Mus., New-York.
C	Personnage tenant un épieu.	C.E.A.
D	Cavalier.	C.E.A.
E	Cavalier.	Coll. Sirén.
F	Tête de sanglier, incrustations d'argent.	C.E.A. (o. s.).
G	Monstre armé.	Freer Gallery, Washington.

14

Agrafes de ceinture.

A	Monstre prosterné.	Coll. Eumorfopoulos.
B	Monstre dévorant un poisson.	Coll. Sirén.
C	Serpent formant une double boucle.	C. T. Loo et C ^{re} .
D	Agrafe à deux branches incurvées ; au milieu une tête de monstre.	C.E.A. (o. s.).
E	Poursuites d'animaux en bas-relief.	Coll. Henri Rivière.

15

Grandes agrafes en bronze doré.

A	Ornements géométriques ; incrustations de turquoise.	Louvre.
B	Incrustations de turquoise.	C.E.A.
C	Incrustations de turquoise.	Nationalmuseum, Stockholm.

16

Agrafes de ceinture.

A	Enroulements de dragon ; incrustations d'or.	Coll. Stoclet.
B	Enroulements de dragon : incrustations d'argent.	C.E.A.
C	Forme bombée : incrustations d'argent.	Coll. Ctesse Hallwyl.
D	Incrustations de pierres qui ont disparu.	Coll. Ctesse Hallwyl.

PLANCHE

17*Agrafes de ceinture.*

- | | | |
|---------|---|-----------------------|
| A, B, C | Incrustations d'argent ou de pierres, qui ont | |
| D, H | en partie disparu. | Coll. Ctesse Hallwyl. |
| E | Agrafe courte; incrustations d'argent. | Coll. Eumorfopoulos. |
| F, G, I | Décor géométrique, incrusté en argent. | C.E.A. |

18*Agrafes de style scytho-mongol.*

- | | | |
|------|---|--------------------------------|
| B, D | Tigre. | C. T. Loo et C ^{ie} . |
| C, E | Bêtes au repos. | Coll. Sirén. |
| | Chiens au repos, la tête retournée en ar- | |
| | rière. | Coll. Vignier. |
| F | Tigre attaquant un yak. | Coll. Stoclet. |

19*Agrafes de style scytho-mongol.*

- | | | |
|---|--|--------------------------------|
| A | | |
| B | Bouquetin attaqué par un serpent. | C. T. Loo et C ^{ie} . |
| C | Bouquetin couché. | Coll. Henri Rivière. |
| D | Bouquetin en pleine course. | Coll. Henri Rivière. |
| | Hache rituelle : groupe plastique repré- | |
| | sentant un bouquetin, un tigre et un | |
| | sanglier. Œuvre bactrienne, provenant | |
| | du « Trésor de l'Oxus ». | British Museum. |

20

- | | | |
|---|--|----------------------|
| A | Ornements scytho-mongols figurant des | |
| | cerfs à ramure conventionnelle. | C.E.A. |
| B | — — — | Coll. Eumorfopoulos. |
| C | — — — | Ex coll. Worch. |
| D | Ouvre-nœuds; procession de cerfs stylisés. | C.E.A. |
| E | Cerf au repos, ramure conventionnelle. | |
| | Plaque en or repoussé, provenant de | |
| | Kostromskaia, district de Kuban. Œuvre | |
| | scythe, vi ^e (?) siècle av. J.-C. | Hermitage. |

21*Ornements scytho-mongols.*

- | | | |
|---|---|----------------------------|
| A | | |
| B | Terminaison de hampe figurant un félin. | Coll. Jean Sauphar, Paris. |
| C | Terminaison figurant un onagre; tête | |
| D | mobile. | Coll. J. Sauphar. |
| | Biche au repos. | Coll. H. Oppenheim, Lon- |
| | Bout de mât ou d'essieu figurant un mu- | dres. |
| A | let accroupi. | Coll. J. Sauphar. |

22

- | | | |
|--|---|------------|
| | Deux agrafes figurant des cerfs au repos. | |
| | Provenant d'Alexandropol. Ekaterino- | |
| | slav. Œuvre scythe. | Hermitage. |

PLANCHE

- B, C Agrafes figurant des bêtes au repos.
Œuvres scytho-mongoles. C.E.A.
D, E Plaques rondes figurant des animaux lovés. C.E.A.
F Agrafe figurant un dragon conventionnel. Coll. Ch. Vignier.

23 *Plaques scytho-mongoles, figurant des combats de bêtes.*

- A Lion dévorant un mulet. C.E.A. (o. s.).
B Tigre dévorant un serpent. Metropolitan Museum.
C Tigre dévorant un cheval. Metropolitan Museum.
D Groupe d'animaux conventionnels. C.E.A. (o. s.).
E Tigre dévorant un cerf. C.E.A. (o. s.).
F Tigre attaquant un petit animal. Coll. Stoclet.

24 *Boucles de ceinture.*

- A Scytho-mongole. Mulet abattu. Metropolitan Museum.
B Scytho-sibérienne. Or moulé. Cheval abattu par une chimère. Découverte en Sibérie. .
C Cheval abattu par un griffon. Vermeil. Hermitage.

- 25** A Boucle de ceinture scytho-mongole; groupe de bouquetins et de griffons. Nationalmuseum, Stockholm.
B Boucle de ceinture scytho-mongole; groupe de tigres, bouquetins et dragons. C. T. Loo et C^{ie}.
C Plaque scytho-chinoise (moitié d'un *hou-piao*). Ours attaquant un mulet. Bronze doré. Coll. Stoclet.

26 *Boucles de ceinture.*

- A Scytho-chinoise. Tigre attaquant un mulet. Bronze. Coll. Stoclet.
B Scytho-sibérienne. Tigre attaquant un cheval (?). Or moulé. Hermitage.

- 27** A Aigrette en or. Lion ou griffon. Œuvre scythe du v^e ou iv^e siècle av. J.-C. D'après Dalton, *The Treasure of the Oxus*, planche xxv. British Museum.
B Agrafe figurant deux cerfs adossés. Œuvre iranienne, II^e siècle av. J.-C. Coll. Henri Rivière.
C Chimère au repos. Œuvre chinoise, I^{er} ou II^e s. de notre ère. Coll. Sirén.
D, E Branches d'un mors. Scytho-mongol. C. T. Loo et C^{ie}.

PLANCHI

- 28** *Petites suspensions de bronze.*
- A Hibou. Coll. Henry Oppenheim.
 B Poisson. Coll. Henry Oppenheim.
- 29** Hydre ailée, bronze. Coll. Stoclet.
- 30** Grand anneau de bronze orné de dragons ou de serpents. Coll. Stoclet.
- 31** A Lampe « pied d'oie » *yen-tsou-teng*, fabriquée par Yi-kien, sculpteur de la cour en 61 av. J.-C. Staatliches Museum, Berlin.
 B Pied de lampe figurant un tigre debout. Coll. Stoclet.
- 32** A Poids de manche figurant un tigre couché. C.E.A. (o. s.).
 B Poids de manche figurant un combat d'ours. C.E.A. (o. s.).
 C Pied de lampe figurant des dragons. Bronze doré. Coll. Stoclet.
- 33** A Lampe de bronze figurant un bélier au repos. Coll. Camondo, Louvre.
 B Charrette portant trois personnages; bronze, L. 0 m. 16. Coll. marquis Hosokawa Tokyo.
- 34** A Canard; terre cuite peinte. Coll. Eumorfopoulos.
 B Bergerie: terre cuite vernissée. Coll. Sirén.
- 35** *Brûle-parfums « po chan lou ».*
- A, B Bronze doré (deux photographies du même). Coll. Sirén.
 C Terre cuite vernissée. Art Institute, Chicago.
- 36** *Brûle-parfums.*
- A En forme de corbeille. Ta Kou Tchai, Pékin.
 B *Po-chan-lou* provenant de la sépulture n° 9 de Ping-yang (Corée). Musée de Séoul.
 C *Po-chan-lou*. C.E.A. (o. k.)
- 37** Brûle-parfums *po chan lou*, soutenu par un dragon. Coll. David Weill.
- 38** Brûle-parfums soutenu par un personnage monté sur une chimère. Louvre.
- 39** *Lampes de bronze.*
- A Forme simple: le couvercle ouvert. Museum of Fine Arts, Boston.

PLANCHE

	B	Forme d'oiseau ; les ailes se rabattent.	Coll. Eumorfopoulos.
40		Lampe-suspension, ornée de petits personnages.	C. T. Loo et C ^{ie} .
41		<i>Hou</i> incrusté d'argent.	Ex coll. Marcel Bing.
42		<i>Ting</i> ; dessins animaliers autrefois incrustés.	Metropolitan Museum.
43		Grand bassin de bronze ; scènes de chasse autrefois incrustées.	Freer Gallery, Washington.
44		<i>Hou</i> aplati ; décor géométrique en incrustations d'argent.	Freer Gallery, Washington.
45		<i>Hou</i> carré ; décor géométrique en incrustations d'argent.	Freer Gallery, Washington.
46	A	Anneau de bronze ; incrustations de rinceaux et d'animaux en or et en argent.	Coll. de S. E. et Mme Wood Bliss.
	B	Bout de hampe ou d'essieu. Bronze avec incrustations filiformes d'or et d'argent.	Coll. de S. A. R. le prince héritier de Suède.
47		Tube en bronze ; rinceaux, oiseaux et quadrupèdes en incrustations d'or et d'argent. Reproduit par Rostovtzeff, <i>Inlaid Bronzes... belonging to C. T. Loo and Co</i> , Paris, 1927.	Coll. marquis Hosokawa.
48	A	Pot cylindrique à trois pieds ; bronze à décor géométrique en incrustations d'argent.	Coll. Eumorfopoulos.
	B	Tube de bronze ; décor géométrique en incrustations d'or et d'argent.	Coll. Eumorfopoulos.
49		Support pyramidal en bronze incrusté de rinceaux et de quadrupèdes en or et en argent.	Nationalmuseum, Stockholm.
50		Grand bassin de bronze ; décor appliqué en or, intérieur.	Coll. marquis Hosokawa.
51		Le même, extérieur.	Coll. marquis Hosokawa.
52	A	Plat rond ; fleurs et bêtes gravées.	C. T. Loo et C ^{ie} .
	B	Petite lampe, couvercle à charnière, bêtes gravées.	Louvre.

PLANCHE

53 <i>Laques provenant de la sépulture n° 9 de Ping-yang (Corée).</i>			
	A	Dessins d'une écuelle en laque.	Musée de Séoul.
	B	Reconstitution d'une petite assiette.	D'après la publication japonaise. <i>The Ancient Lolung District.</i>
54	A	Plateau de laque.	Musée de Séoul.
	B	Fragments ornés.	Musée de Séoul.
55	A	Nécessaire de toilette, <i>lien</i> . Bronze doré, décor gravé et peint.	Staatliches Museum, Berlin.
	B	Le dessous du même <i>lien</i> .	Staatliches Museum, Berlin.
56	A	Bassin plat à trois pieds.	C.E.A. (o. k.).
	B	Bassin creux (<i>hi</i>).	C.E.A. (o. k.).
57		<i>Ting</i> avec couvercle.	Coll. Dr. Burchard, Berlin.
58	A	Vase sphérique sur pied (<i>ngan</i>) avec dessin de « plumes ».	
	B	Détail du couvercle du même vase.	Coll. Sumitomo.
59		<i>Hou</i> en bronze.	Coll. Dr. Burchard, Berlin.
60		<i>Hou</i> en bronze, avec couvercle et chaînette.	Coll. Wannick.
61		<i>Hou</i> carré, bronze doré.	Coll. Sumitomo.
62		Miroir « aux cent mamelons ».	Coll. Sirén.
63	A	Miroir à mamelons.	C.E.A. (o. s.).
	B	Miroir « translucide », <i>tsing pai</i> ou <i>tao kouang kien</i> .	C.E.A. (o. s.).
64		Miroir à quatre mamelons, dessins en ailes.	Coll. Ctesse Hallwyl.
65	A	Miroir figurant les quatre bêtes très stylisées.	C.E.A. (o. k.).
	B	Miroir figurant les quatre bêtes très stylisées.	Coll. David Weill.
66	A	Miroir <i>sseu-chen-king</i> , portant les symboles des quatre Directions.	Coll. David Weill.
	B	Miroir <i>sseu-chen-king</i> , portant les symboles des quatre Directions.	Coll. Ctesse Hallwyl.
67		Miroir orné de quatre animaux fantaisistes et de « nuages ».	Coll. Ctesse Hallwyl.

PLANCHE

68	A	Miroir orné d'un grand oiseau.	Coll. Sirén.
	B	Miroir orné de trois dragons.	Coll. Ctesse Hallwyl.
69	A	Miroir orné de personnages taoïques.	Nationalmuseum, Stockholm.
	B	Miroir orné de personnages taoïques et de dragons.	Coll. Ctesse Hallwyl.
70		Miroir orné de quatre dragons ; groupes de déités taoïques et d'orants.	C. E. A. (o. s.).
71		Miroir orné de déités taoïques et de grands dragons.	Coll. Ctesse Hallwyl.
72	A	Urne-grenier ; poterie à glacis vert.	Field Museum, Chicago.
	B	<i>Ting</i> : poterie peinte.	C.E.A.
	C	Petite coupe.	Coll. Sirén.
73		<i>Ustensiles funéraires en terre cuite non vernissée.</i>	
	A	Modèle d'un fourneau de cuisine.	C.E.A.
	B	Modèle d'un puits.	C.E.A. (o. s.).
74		<i>Statuettes funéraires en terre cuite.</i>	
	A	Hibou, terre cuite coloriée.	Musée Cernuschi.
	B	Gardien de tombeau, terre cuite sans glacis.	Musée Cernuschi
	C	Charrette attelée d'un bœuf ; terre cuite non peinte.	Coll. Eumorfopoulos.
75		<i>Statuettes funéraires.</i>	
	A	Deux gardiens. Terre cuite coloriée.	Royal Ontario Museum, Toronto.
	B, C	Un vieux couple. Grandes statuettes.	Ex coll. Worch, Berlin.
76		Deux statuettes de jeunes femmes.	Royal Ontario Museum, Toronto.
77		Bouilloire sur trépied (<i>hien</i>). Terre cuite peinte.	Coll. Sirén.
78		<i>Hou</i> avec couvercle. Terre cuite peinte.	Coll. Sirén.
79		<i>Hou</i> avec bordure d'animaux courant. Terre cuite à glacis vert.	Coll. Dr. Hultmark, Stockholm.
80	A	« Hill jar » à frise d'animaux. Terre cuite à glacis vert.	Coll. de S.A.R. le prince héritier de Suède.

PLANCHE

	B	« Hili jar » à frise d'animaux. Terre cuite à glacis vert.	Coll. Dr. Hultmark, Stockholm.
81		<i>Hou</i> orné d'une frise de scènes de chasse. Terre cuite à glacis vert.	Coll. Eumorfopoulos.
82	A	Urne cylindrique : frise animalière. Terre cuite à glacis vert.	C.E.A. (o. s. .)
	B	Scène de chasse : détail de la frise qui orne le <i>hou</i> de la planche 81.	Coll. Eumorfopoulos.
83		Gourde ornée d'une grande palmette. Terre cuite rougeâtre à glacis vert.	Coll. R. Koechlin.
84	A	Aiguière datée de l'an 52 av. J.-C. Gres portant des traces de glacis jaunâtre.	Field Museum, Chicago.
	B	Pot. Grès en partie recouvert d'un glacis brunâtre.	Coll. Dr. Hultmark, Stockholm.
85	A	<i>Hou</i> carré. Terre grisâtre peinte.	C.E.A.
	B	<i>Hou</i> rond. Terre cuite peinte.	Ex coll. Wannieck.
86		Grand <i>hou</i> ; ornements peints en clair sur la terre grisâtre.	C.E.A.
87	A, B	Deux détails d'une frise de scènes de chasse peinte sur un <i>hou</i> .	Ex coll. C.T. Loo et Cie.
88	A	<i>Pi</i> en jade; décor grainé, bordure gravée de dragons en rinceaux.	Coll. Dr. Gieseler.
	B	<i>Pi</i> en jade; décor grainé et bordure de serpents. Provient d'une sépulture de Ping-yang.	Musée de Séoul.
89	A	<i>Ts'ong</i> de jade, aux arêtes ornées de trigrammes.	Coll. Dr. Gieseler.
	B	<i>Kouei-pi</i> de jade, décor « grainé ».	Coll. Eumorfopoulos.
90		Plaque de jade figurant un tigre.	Coll. Dr. Gieseler.
91	A	Deux « tigres » stylisés : jade à décor « grainé ».	Ex coll. Worch, Berlin.
	B	« Tigre » de jade.	Coll. Dr. Gieseler.
92		Hache rituelle en jade : poignée en forme de dragon.	Coll. Eumorfopoulos.
93		Quatre poissons de jade (<i>houang yu</i>).	C. T. Loo et Cie.

PLANCHE

94		Quatre pendentifs de jade en forme de <i>houang</i> .	C. T. Loo et C ^{ie} .
95	A	Six petites plaques de jade (ayant constitué un même pendentif?).	Coll. Dr. Gieseler.
	B	Cinq petites plaques de jade (probablement cousues au vêtement).	C.E.A. (o. s.).
96	A, B, C, D,	Bâtons de jade placés sous l'aisselle des	
	E, F	défunts ou dans leur main.	C.E.A. (o. s.).
	G, H	Cigales placées sur la langue du mort.	C.E.A. (o. s.).
	I	Bouchon de jade.	C.E.A. (o. s.).
	J, K, L	Jades funéraires en forme de bobine.	C.E.A. (o. s.).
97		Jades destinées à la parure des morts.	C.E.A. (o. s.).
98	A	Boucle de jade pour le fourreau du sabre.	C.E.A. (o. s.).
	B	Anneau de jade orné d'un dragon.	C.E.A. (o. s.).
	C	Ouvre-nœuds en jade : tête de biche.	Coll. R. Koechlin.
	D	Garde de sabre en jade.	Coll. R. Koechlin.
	E, G	Garde de sabre en jade.	C.E.A. (o. s.).
	F	Garde de sabre en jade.	Coll. Dr. Gieseler.
	H	Sabre à garde de jade, dans son fourreau à boucle de jade, provenant d'une sépulture de Ping-yang (Corée).	Musée de Séoul.
99		Modèle de la façade d'un tombeau. Terre cuite peinte.	C.E.A. (o. s.).
100		Motif de dragons, provenant sans doute d'une façade de tombeau (V. planche précédente). Terre cuite peinte.	Art Institute, Chicago.
101		Urne en céramique non vernissée ; figures d'hommes et d'animaux en relief plat.	British Museum.
102		Urne funéraire ornée de têtes d'éléphants et de lions. Terre cuite peinte. (V. pl. 103).	Louvre.
103	A	Détail de la partie supérieure de l'urne reproduite pl. 102.	Louvre.
	B	Vase à trois pieds. Terre cuite, glacis jaune et vert.	Coll. Georges Salles.
104		Vase en terre noire avec ornements polychromes peints sur fond blanc.	Coll. Eumorfopoulos.

PLANCHE

- | | | | |
|-----|---|--|--------------------------------|
| 103 | | Vase en terre noire avec ornements polychromes peints sur fond blanc. | Coll. H. Oppenheim |
| 106 | A | Aiguière à ornements peints. | Coll. Hellner, Stockholm. |
| | B | Urne cylindrique à trois pieds, mince glacis vert. | Coll. Hellner. |
| | C | Vase en terre grise, glacis vert. | Coll. Hellner. |
| 107 | A | Urne cinéraire, dessins floraux sur fond blanc. | Coll. H. Oppenheim. |
| | B | Urne cinéraire, deux décors superposés dans la même manière. | Coll. Sirén. |
| 108 | A | Bordures d'un petit sarcophage en terre cuite vernissée. | British Museum. |
| | B | Inscription du même sarcophage, datée de 527. | British Museum. |
| 109 | | Statuettes funéraires, fantassins, cavaliers, femmes de la noblesse. Terre grise, coloriée sur enduit blanc. | Royal Ontario Museum, Toronto. |
| 110 | | Statuettes funéraires. Deux hommes(?) et une femme. Terre grise, coloriée sur enduit blanc. | Coll. Dr. Burchard, Berlin. |
| 111 | | Grandes statuettes funéraires : deux femmes portant chacune une fleur. Terre grise, coloriée sur enduit blanc. | Coll. Eumorfopoulos. |
| 112 | | Grande statuette funéraire : une femme assise. Terre grise, coloriée sur enduit blanc. | Coll. David Weill. |
| 113 | | Suspension pourvue de chaînes et de cinq pieds. Bronze doré. | G. T. Loo et Cie. |
| 114 | | <i>Bronzes incrustés.</i> | |
| | A | Bout de hampe d'un <i>ko</i> . | Louvre (don J. Sauphar). |
| | C | Bout de manche. | Coll. H. Oppenheim. |
| | B | Agrafe figurant un lapin. | Coll. H. Oppenheim. |
| | D | Agrafe figurant un dragon. | Coll. H. Oppenheim. |
| 115 | | <i>Bronzes incrustés :</i> | |
| | A | Chaîne de trois anneaux. | Nationalmuseum, Stockholm. |
| | B | Agrafe à corps bombé. | Nationalmuseum, Stockholm. |

PLANCHE

	C	Agrafe à corps cintré.	Coll. Ctesse Hallwyl.
	D, E, F, G	Agrafes tubulaires à tête d'animal.	C.E.A.
	H	Agrafe à corps bombé, tête d'animal (vii ^e siècle probablement).	Coll. Ctesse Hallwyl.
116	A	Petit oiseau. Bronze incrusté.	Coll. Dr. Burchard.
	B, C	Avers et revers d'un poids de manche ?) figurant un couple d'oiseaux. Bronze doré.	Coll. Eumorfopoulos.
	E	Manche en forme d'oiseau. Bronze.	Coll. Eumorfopoulos.
117	A	Chimère. Statuette de bronze doré.	Coll. Stoclet.
	B	Lion accroupi. Bronze doré.	Coll. Henri Rivière.
	C	Poids de manche : groupes de chimères. Bronze.	Coll. Jean Sauphar.
	D	Poids de manche : groupe de chimères. Bronze doré.	Staatliches Museum, Ber- lin.
	E, F	Poids de manche : dragons. Terre cuite.	Coll. Sirén
118	A	<i>Hou piao</i> en forme de chimère.	Freer Gallery, Washing- ton.
	B	Deux <i>hou piao</i> (ouverts) figurant des tigres au repos.	C.T. Loo et Cie.
	C	Poids (?) en forme de tigre au repos.	Freer Gallery, Washing- ton.
119	A	Apsarā musicienne sur un lotus. Bronze doré.	Coll. Oscar Raphaël.
	B	Apsarā musicienne sur un lotus. Bronze doré.	Coll. Sirén.
	C	Garde de sabre. Bronze doré. Ornaments gravés.	Freer Gallery, Washing- ton.
120	A	Miroir orné de quatre dragons au milieu de personnages taoïques.	C.E.A. (o. s.).
	B	Miroir à gros mamelon central ; rinceaux gravés.	Coll. de S.A.R. le prince héritier de Suède.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
I. — L'époque Han : Notes historiques	1
II. — Les sépultures de l'époque Han.	9
III. — Les bronzes, laques et tissus	22
IV. — La céramique	60
V. — Les jades	69
VI. — L'époque Tsin et les Six Dynasties.	78
ADDENDA du tome second	99
INDEX	101
TABLE DES PLANCHES	107

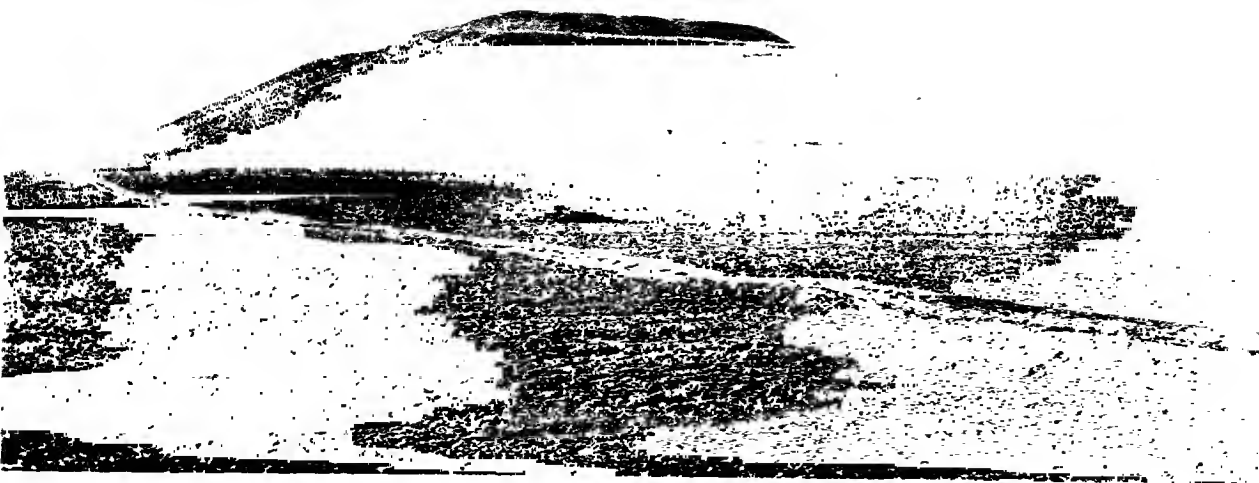
ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE TRENTÉ JUILLET MIL NEUF CENT VINGT-NEUF
PAR L'IMPRIMERIE ARRAULT ET C^{IE}, A TOURS,
POUR LES ÉDITIONS G. VAN OEST, A PARIS ET BRUXELLES.
PLANCHES HORS TEXTE EN HÉLIOTYPÉ
DE A. FAUCHEUX ET FILS, A CHELLES.



A

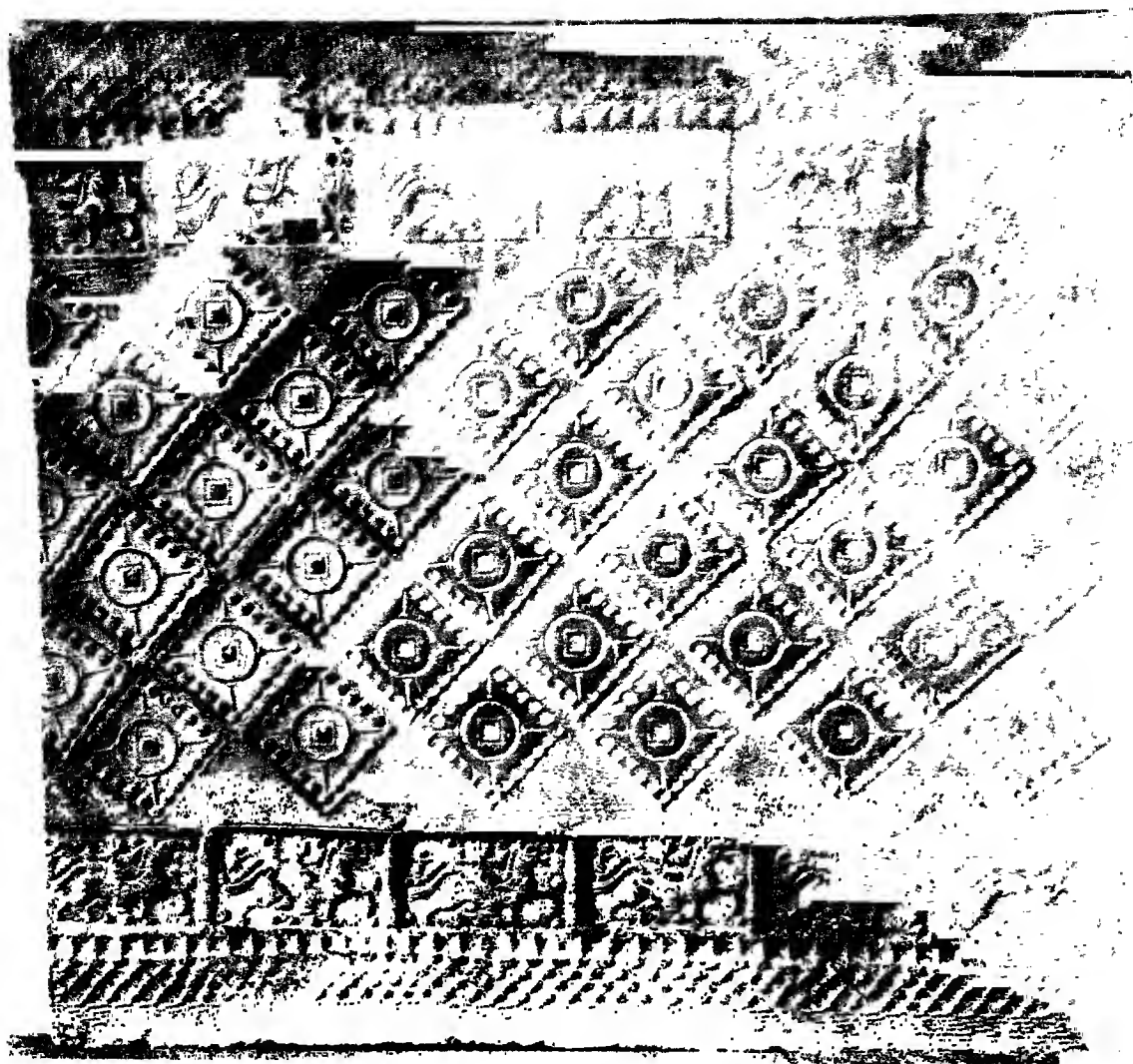


B



C

- A. Tertre funéraire de l'époque Han. *Près de Hien-yang, Chen-si.*
 B. Dragon à quatre pieds. Bas-relief en terre-cuite provenant d'une sépulture Han.
Coll. Vignier.
 C. Sépulture de l'empereur Han Yuan-ti (décédé en 33 avant J.-C.).
Près de Hien-yang, Chen-si.

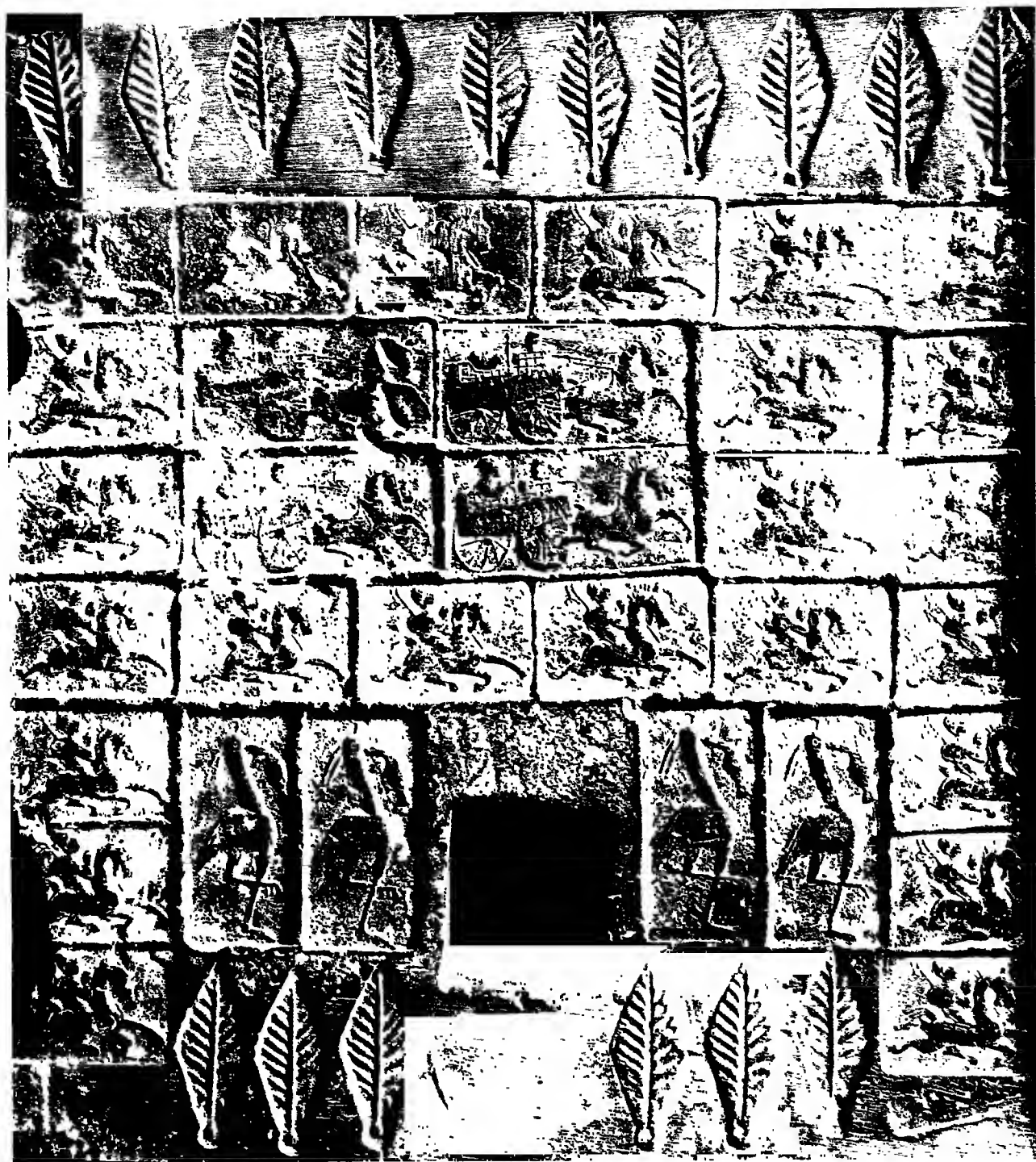


A

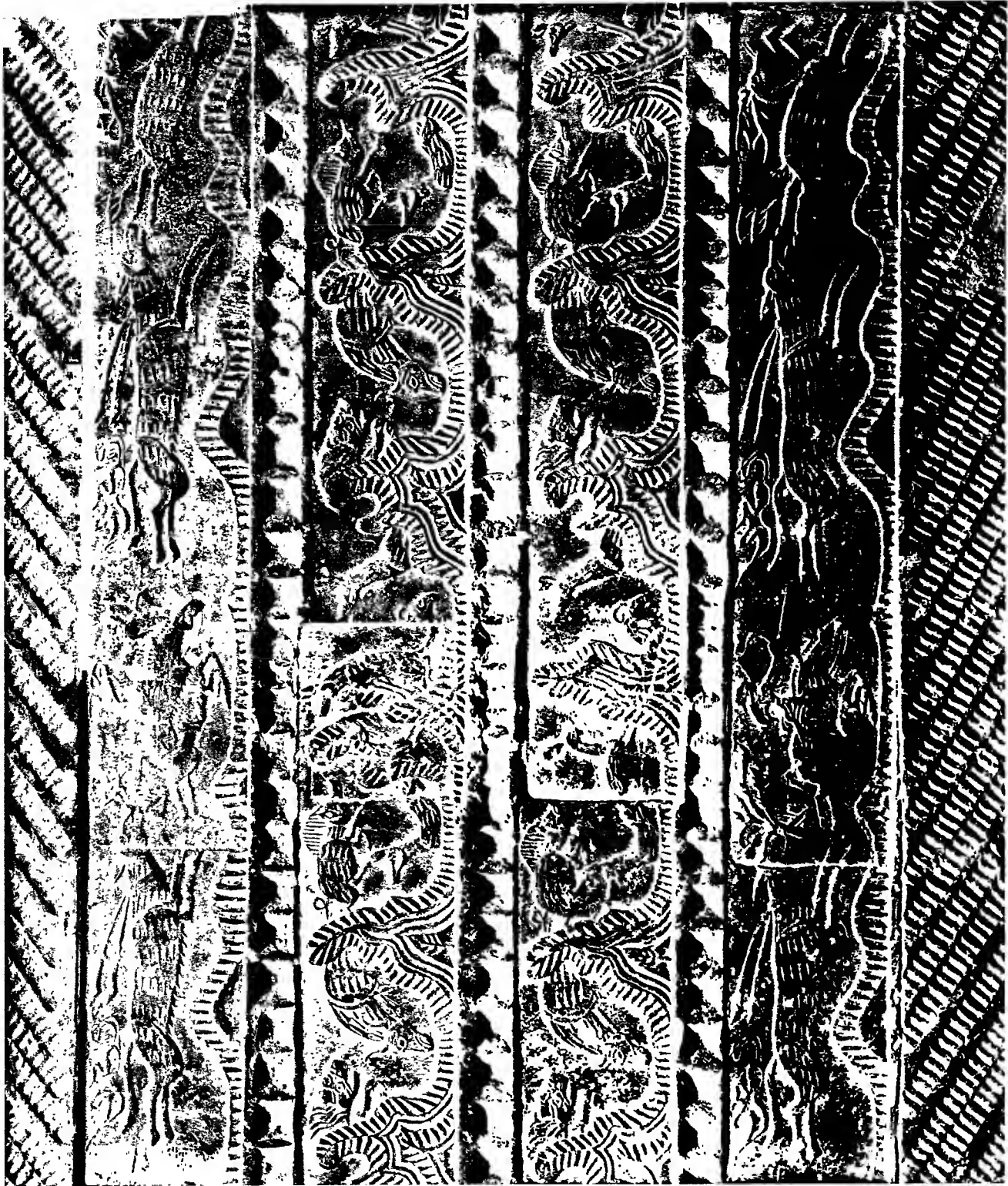


B

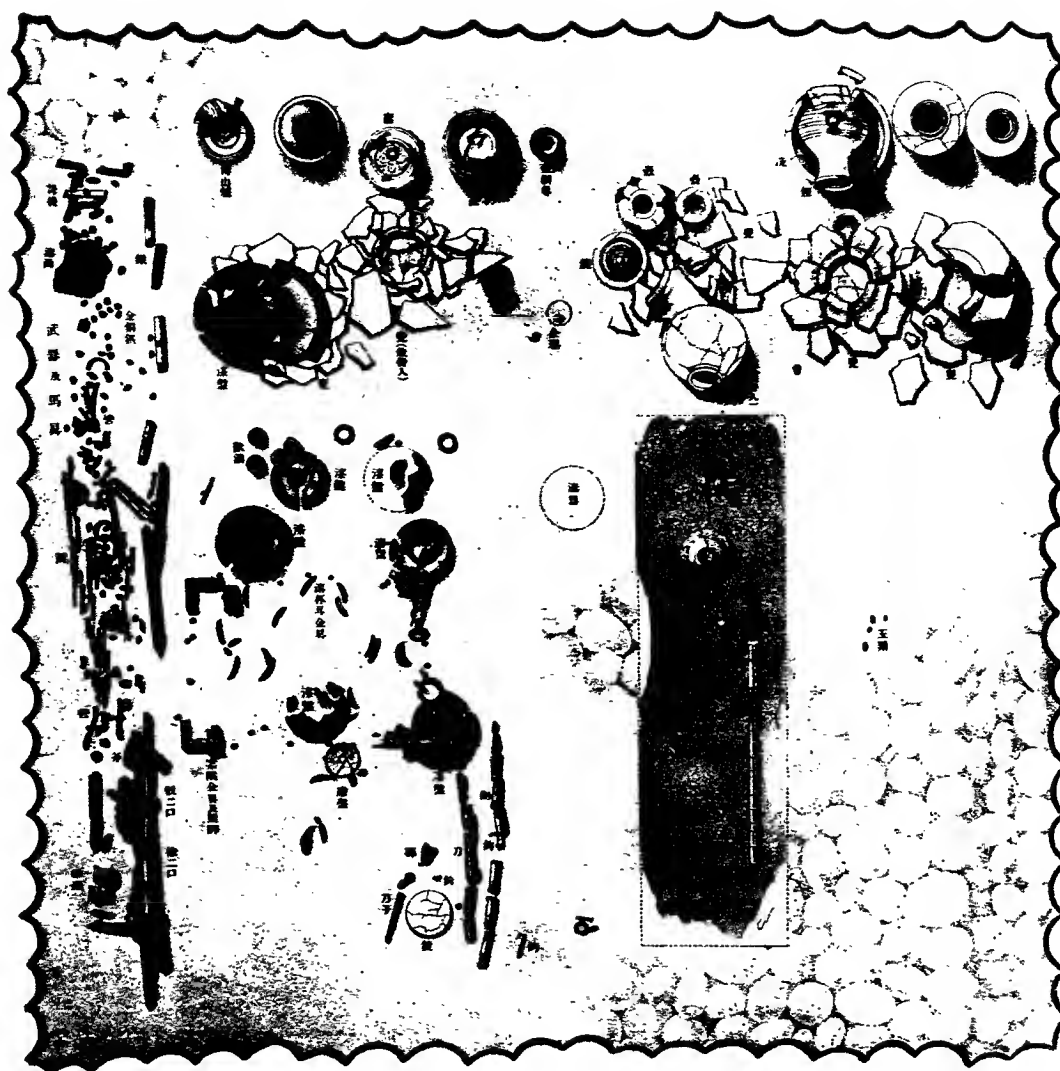
A. Dalle en terre-cuite avec ornements rapportés; provient d'une sépulture Han. *Art Institute, Chicago.*
B. Dalle en terre-cuite avec figures incisées; provient d'une sépulture Han. *Ex coll. C. T. Loo et Cie.*



Avers d'une dalle en terre-cuite, creuse; dessins imprimés dans la glaise représentant des cavaliers et des chars. C.E.A. (O.S.).



Dalle en terre-cuite ; impressions de scènes de chasse. C. T. Loo et Cie.

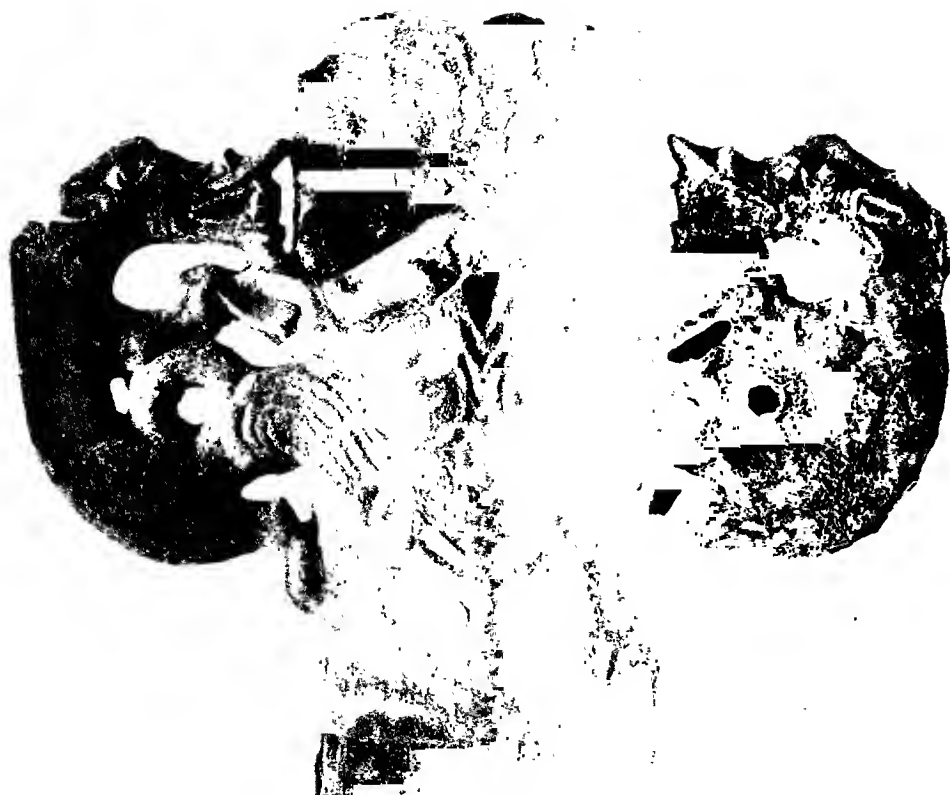


A

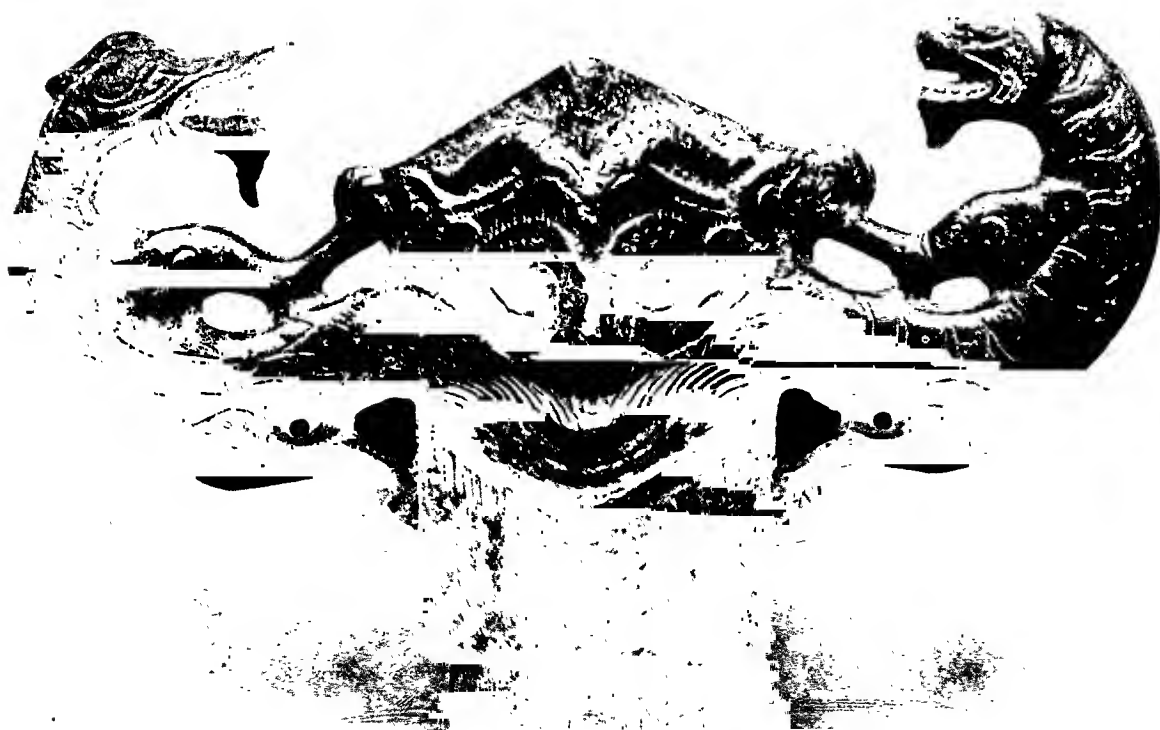


B

A. Plan de la tombe n° 9, près de Ping-yang, Corée.
 D'après la publication japonaise « The Ancient Lolang District ».
 B. Sabre à garde de bronze figurant des animaux, provenant de la tombe n° 9.
 Musée de Séoul.



A



B

A. Garde de sabre en bronze figurant des animaux (v. pl. précédente). *Musée de Séoul.*
B. Garde de sabre en bronze figurant des animaux. *C. T. Loo et Cie,*



Agrafes de ceinture Han.

A. Dragon en S. *Freer Gallery of Art, Washington.*

B. Nœuds de dragon stylisés. *Coll. Eumorfopoulos.*

C. Dragons entrelacés. *Coll. Henri Rivière.*

E. Deux dragons « queue d'oiseau ». *Metropolitan Museum, New-York.*

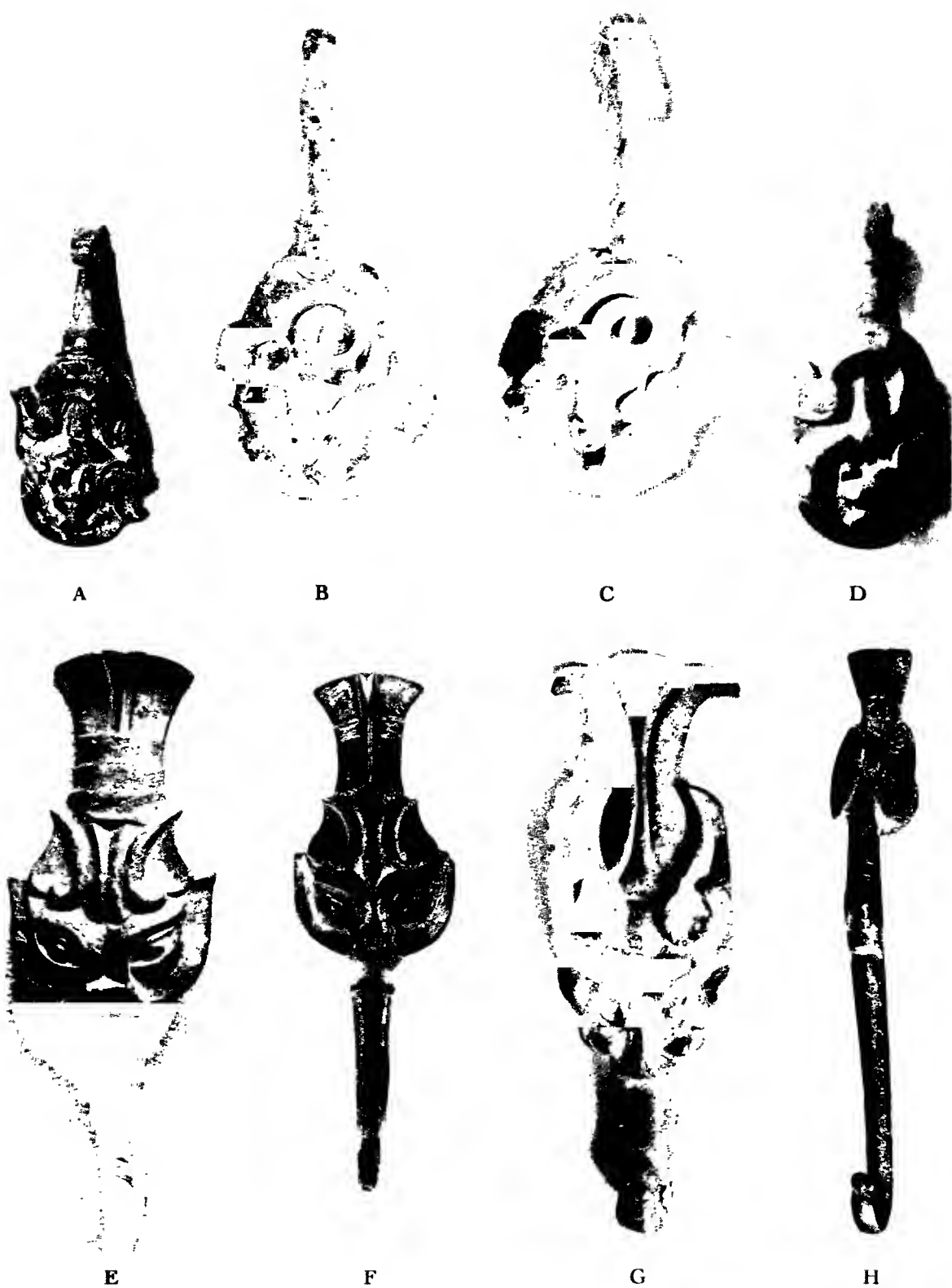
D. Deux dragons en S. *C. E. A.*

F. Dragons en rinceaux, pierres serties. *Coll. Oscar Raphaël, Londres.*



Agrafes de ceinture Han.

- A. Interprétation « biseautée » dragons. *C. E. A.*
- B. Interprétation « biseautée » : dragons bronze doré. *C. T. Loo et Cie.*
- C. Interprétation « biseautée » : dragons en rinceaux. *C.E.A.*
- D. Bronze doré : bêtes et *t'ao t'ie*. *Coll. Henri Rivière.*
- E. Bronze doré, grosse tête de *t'ao t'ie*. *Coll. Eumorfopoulos.*
- F. Dragons en rinceaux, pierres serties. *Coll. Sirén.*



Agrafes de ceinture.

A. - Tête de fauve; spirale sur le «corps» de l'agrafe. *Coll. Eumorphopoulos.*

B, C, D. Tête de fauve; spirale sur le corps de l'agrafe. *C. E. A.*

E, F, G. Masque de bête, oreilles pointues, queue d'oiseau. *C. E. A. (O.S.)*

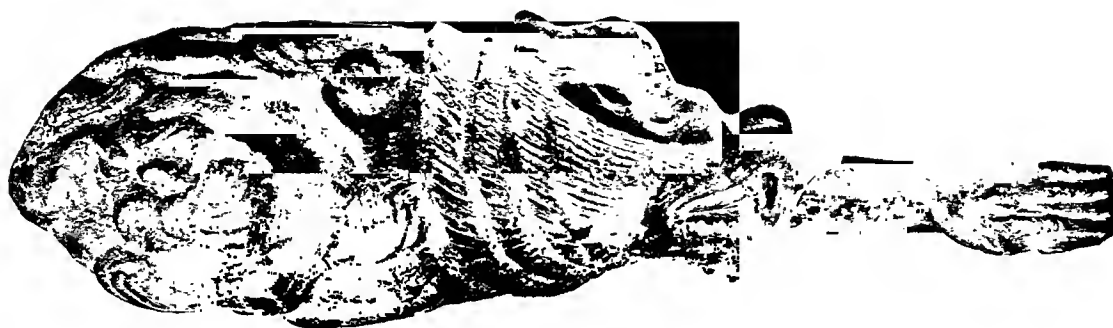
H. Queue d'oiseau. *Coll. Ciesse Hallwyl.*



A



B



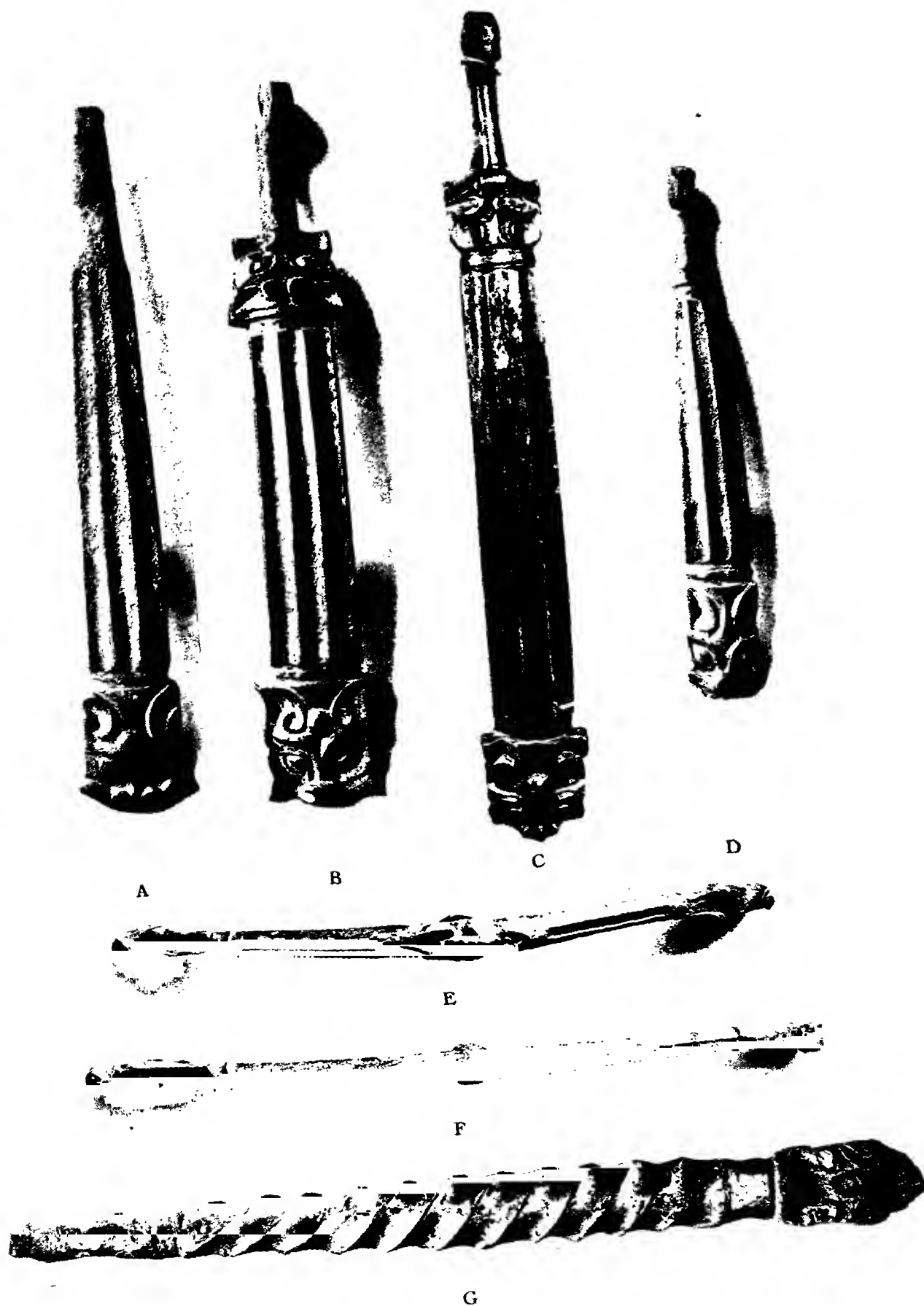
C



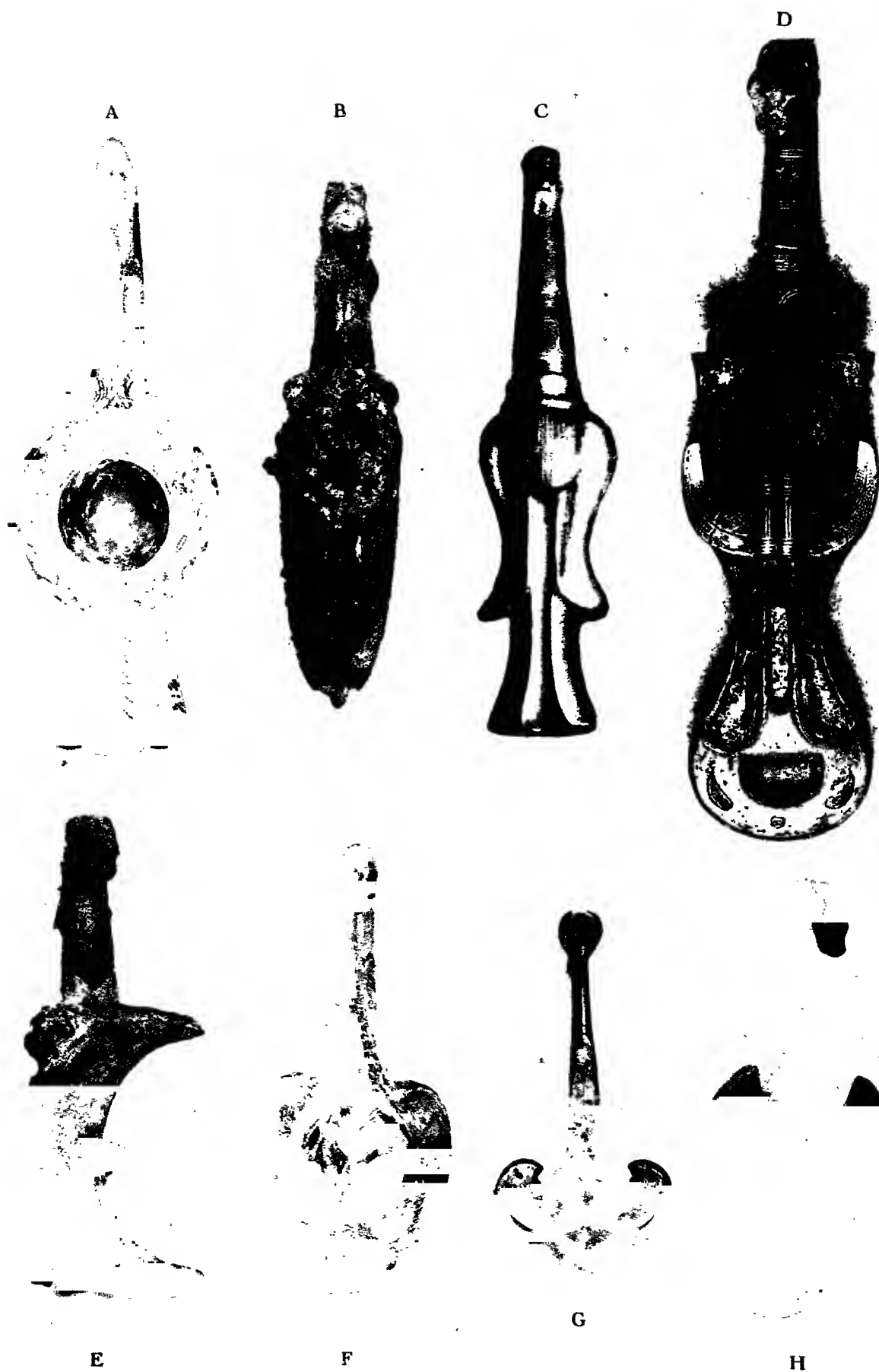
D

Agrafes de ceinture.

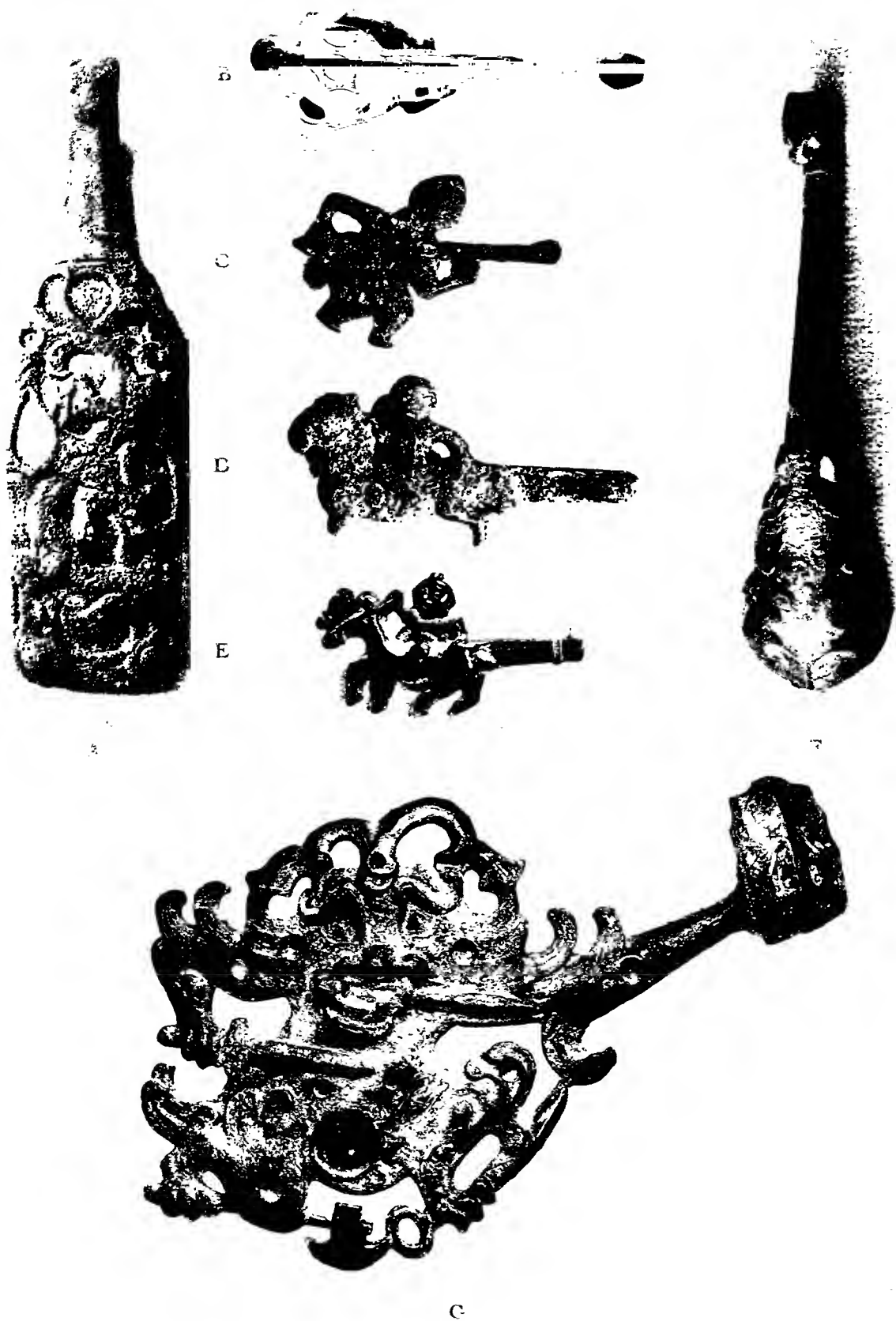
- A. Tête de dragon; bronze doré et incrusté. *Coll. Ch. Vignier.*
 B. Tête de bête; incrustations d'argent. *Freer Gallery, Washington.*
 C. Tête de dragon; bêtes figurées en relief. *C. T. Loo et Cie.*
 D. Griffon attaquant un dragon ailé; bronze doré. *Coll. Stoclet.*



Agrafes longues.
 A, B, C. Têtes de *f'ao t'ie*; corps de l'agrafe cannelé. C. E. A.
 D. Têtes de *f'ao t'ie*; corps de l'agrafe cannelé. Coll. Henri Rivièrre.
 E, F. Doubles, à branches incurvées. C. E. A. (O.S.).
 G. Tête de *f'ao t'ie*; corps de l'agrafe en vis. Coll. Ctesse Hallwyl.



Agrafes. A, C, D, F, H. Oiseau plus ou moins stylisé.
 B. Cigale. — E. Croissant. — G. Ailes, incrustations de turquoise.
 A, B, E, F. *Coll. Eumorfopoulos*. — C, G. *Coll. H. Rivière*.
 D. *C. T. Loo et Cie*. — H. *Coll. Ctesse Hallwyl*.



Agrafes de ceinture.

- A. Combat de dragons, modelé en relief. *C. E. A.*
 F. Tête de sanglier, incrustations d'argent. *C. E. A. (O.S.)*
 G. Monstre armé. *Freer Gallery, Washington.*

Petites agrafes.

- B. Figure humaine(?); incrustations en étoile. *Metropolitan Museum, New-York.*
 C. Personnage tenant un épéu. - D. Cavalier. *C. E. A.* - E. Cavalier. *Coll. Sirén.*



A



B



C



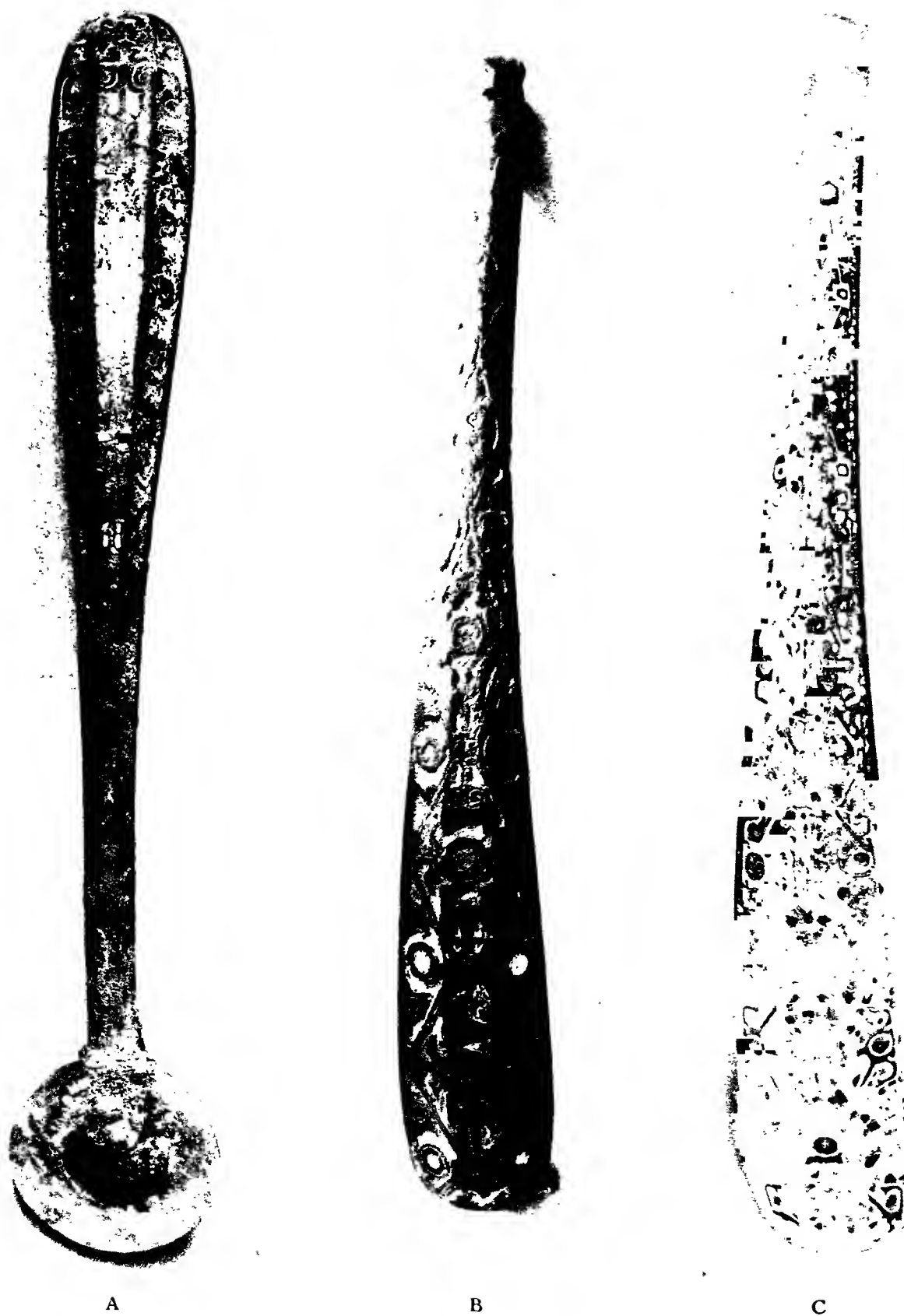
D



E

Agrafes de ceinture.

- A. Monstre prosterné. *Coll. Eumorfopoulos.*
- B. Monstre dévorant un poisson. *Coll. Sirén.*
- C. Serpent formant une double boucle. *C. T. Loo et Cie.*
- D. Agrafe à deux branches incurvées; au milieu une tête de monstre. *C.E.A. (O.S.).*
- E. Poursuite d'animaux en bas-relief. *Coll. H. Rivière.*

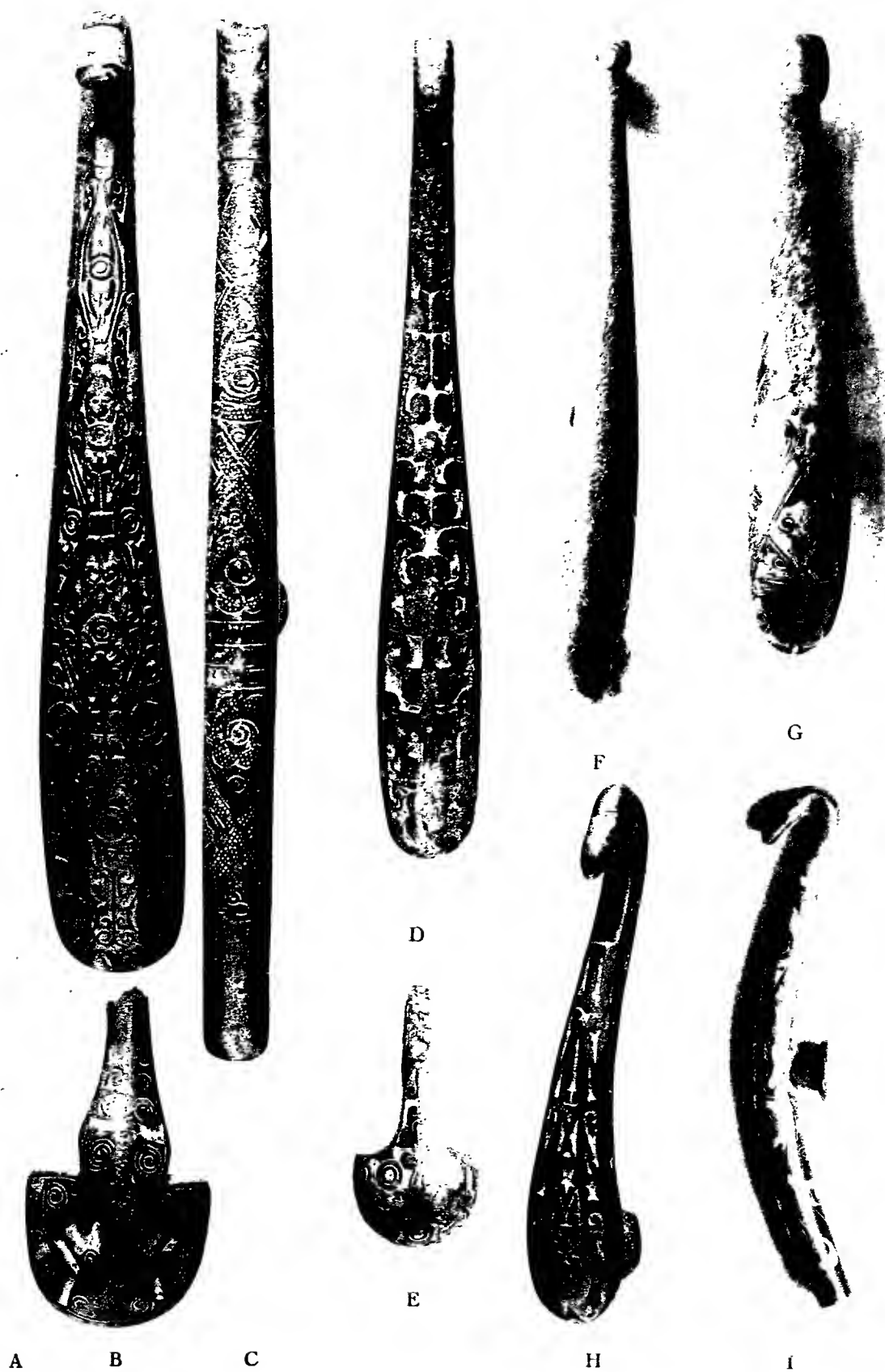


Grandes agrafes en bronze doré, incrustations de turquoise.
A. *Louvre*. — B. *C. E. A.* — C. *Nationalmuseum, Stockholm*.



Agrafes de ceinture.

- A. Enroulements de dragon, incrustations d'or. *Coll. Stoclet.*
- B. Enroulements de dragon, incrustations d'argent. *C.E.A.*
- C. Forme bombée, incrustations d'argent. *Coll. Ctesse Hallwyl.*
- D. Incrustations de pierres qui ont disparu. *Coll. Ctesse Hallwyl.*



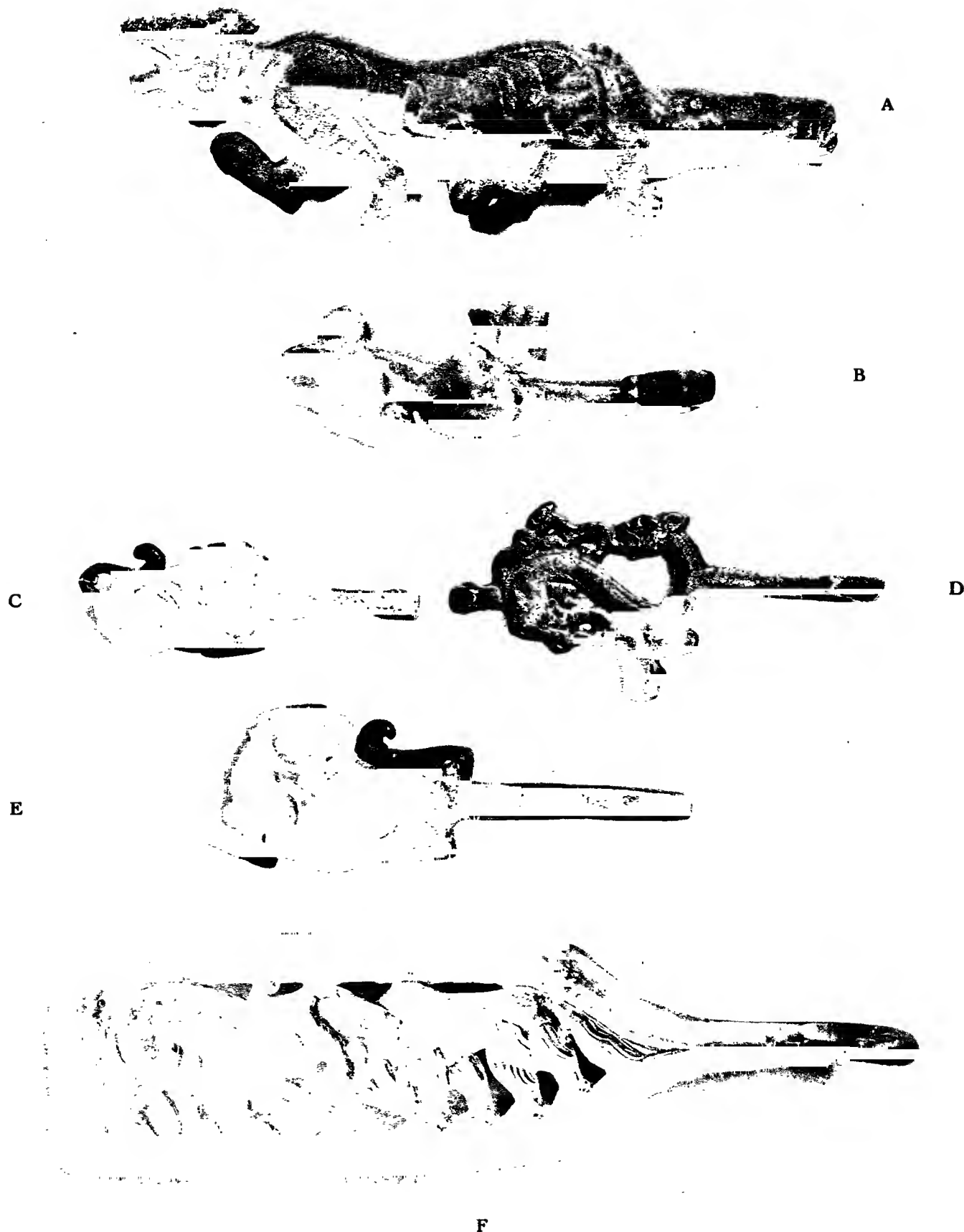
Agrafes de ceinture

A, B, C, D, H. Incrustations d'argent ou de pierres qui ont en partie disparu.

Coll. Ctesse Hallcyl.

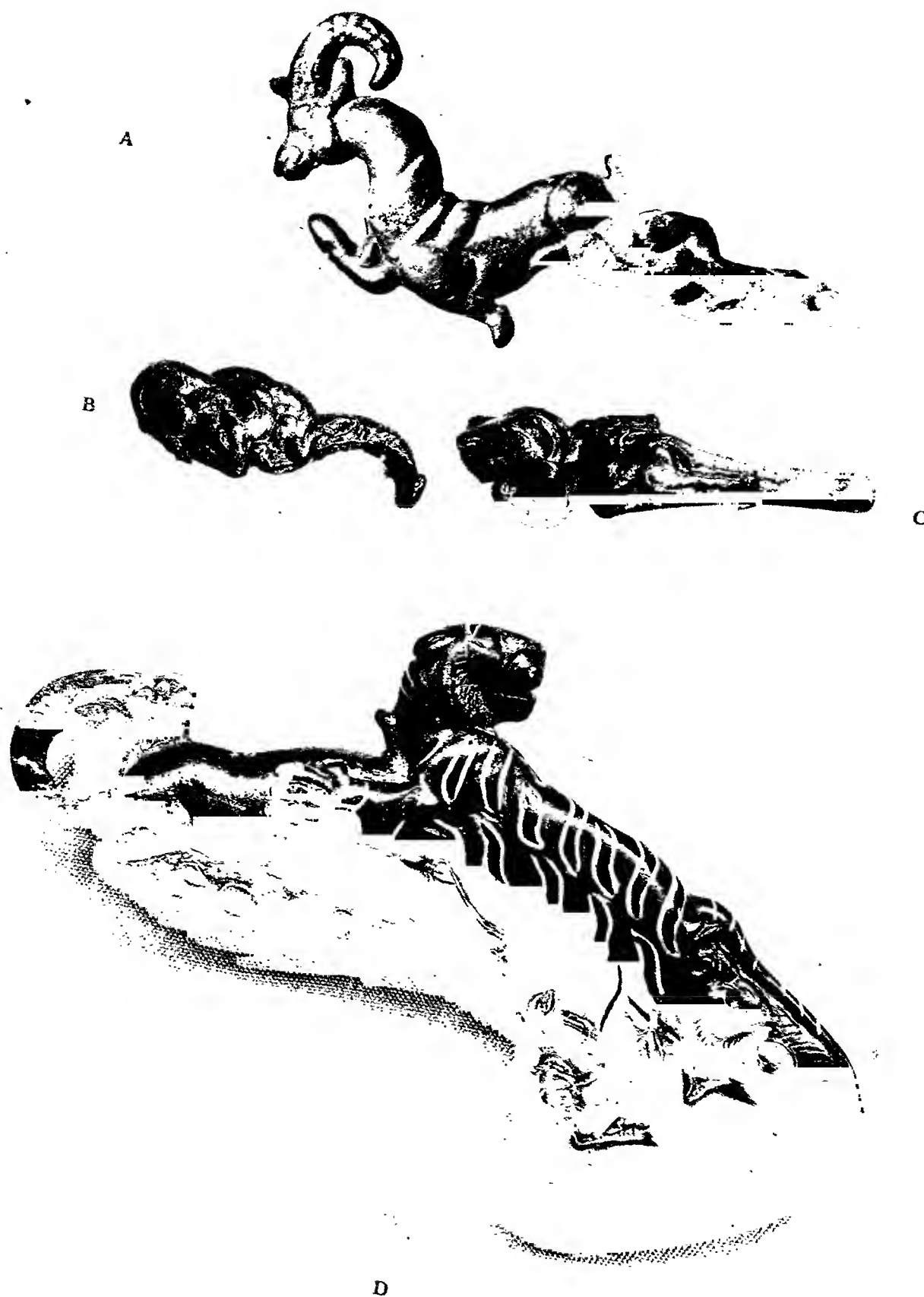
E. Agrafe courte ; incrustations d'argent. *Coll. Eumorfopoulos.*

F, G, I. Décor géométrique, incrusté en argent. *C. E. A.*



Agrafes de style scytho-mongol.

- A. Tigre. *C. T. Loo et Cie.* — B, D. Bêtes au repos. *Coll. Sirén.*
C, E. Chiens au repos, la tête retournée en arrière. *Coll. Vignier.*
F. Tigre attaquant un yak. *Coll. Stoclet.*



Agrafes de style scytho-mongol.
 A. Bouquetin attaqué par un serpent. C. T. Loo et Cie.
 B. Bouquetin couché. — C. Bouquetin en pleine course. Coll. Henri Rivière.
 D. Hache rituelle; groupe plastique représentant un bouquetin, un tigre et un sanglier.
 Œuvre bactrienne provenant du « Trésor de l'Oxus ». British Museum.



Onements scytho-mongols figurant des cerfs à armure conventionnelle :

A. *C. E. A.* - B. *Coll. Eumorfopoulos.* - C. *Ex coll. Worch.*

D. Ouvre-nœuds : procession de cerfs stylisés. *C. E. A.*

E. Cerf au repos, ramure conventionnelle. Plaque en or repoussé
provenant de Kostromskaia, district de Kuban. Œuvre scythe, VI^e (?) siècle avant J.-C.
Hermitage.

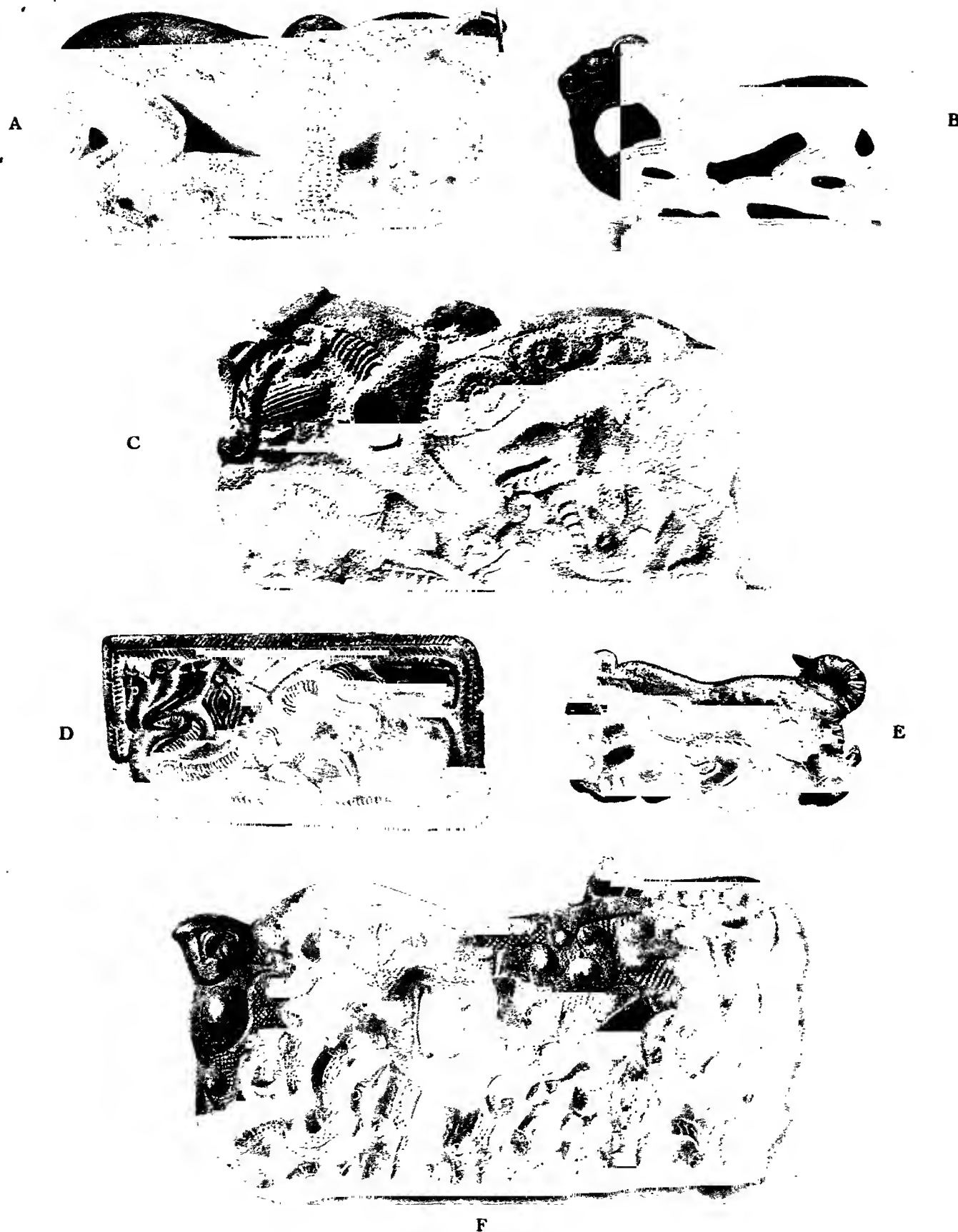


Ornements scytho-mongols.

- A. Terminaison de hampe figurant un félin. *Coll. J. Sauphar.*
- B. Terminaison figurant un onagre; tête mobile. *Coll. J. Sauphar.*
- C. Biche au repos. *Coll. H. Oppenheim.*
- D. Bout de mât ou d'essieu figurant un mulet accroupi. *Coll. J. Sauphar.*



A. Deux agrafes figurant des cerfs au repos. Proviennent d'Alexandropol, Ekaterinoslav. Œuvres scythes. *Hermitage*.
 B, C. Agrafes figurant des bêtes au repos. Œuvres scytho-mongoles. *C. E. A.*
 D, E. Plaques rondes figurant des animaux lovés. *C. E. A.*
 F. Agrafe figurant un dragon conventionnel. *Coll. Ch. Vignier*.



Plaques scytho-mongoles figurant des combats de bêtes.

A. Lion dévorant un mulet. *C.E.A. (O.S.).*

B. Tigre dévorant un serpent. — C. Tigre dévorant un cheval. *Metropolitan Museum.*

D. Groupe d'animaux conventionnels. — E. Tigre dévorant un cerf. *C.E.A. (O.S.).*

F. Tigre attaquant un petit animal *Coll. Stoclet*



A



B



C

Boucles de ceinture :

A. Scytho-mongole. Mulet abattu. *Metropolitan Museum.*

B. Scytho-sibérienne. Cheval abattu par une chimère. Or moulé. Découverte en Sibérie.
Hermitage.

C. Cheval abattu par un griffon. Vermeil. *Hermitage.*



A



B

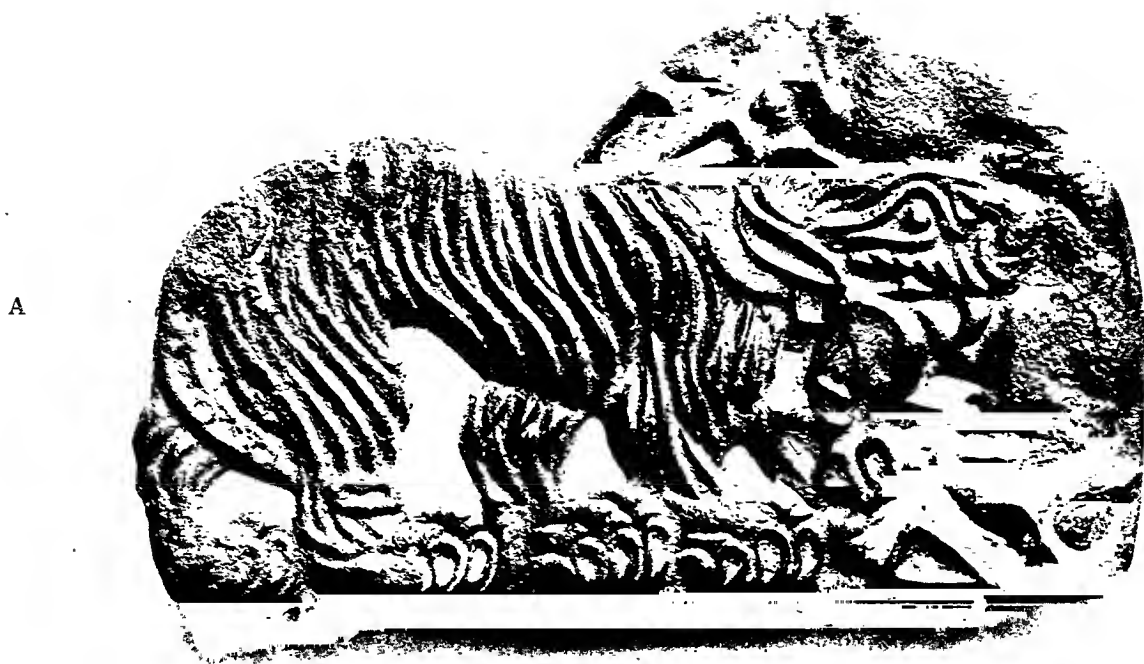


C

A. Boucle de ceinture scytho-mongole; groupe de bouquetins et de griffons.
Nationalmuseum, Stockholm.

B. Boucle de ceinture scytho-mongole; groupe de tigres, bouquetins et dragons.
C. T. Loo et Cie.

C. Plaque scytho-chinoise (moitié d'un *hou-piao*). Ours attaquant un mulet. Bronze doré.
Coll. Stoclet.



Boucles de ceinture.

- A. Scytho-chinoise. Tigre attaquant un mulet. Bronze. *Coll. Stoclet*.
 B. Scytho-sibérienne. Tigre attaquant un cheval (?). Or moulé. *Hermitage*.



A



C



D

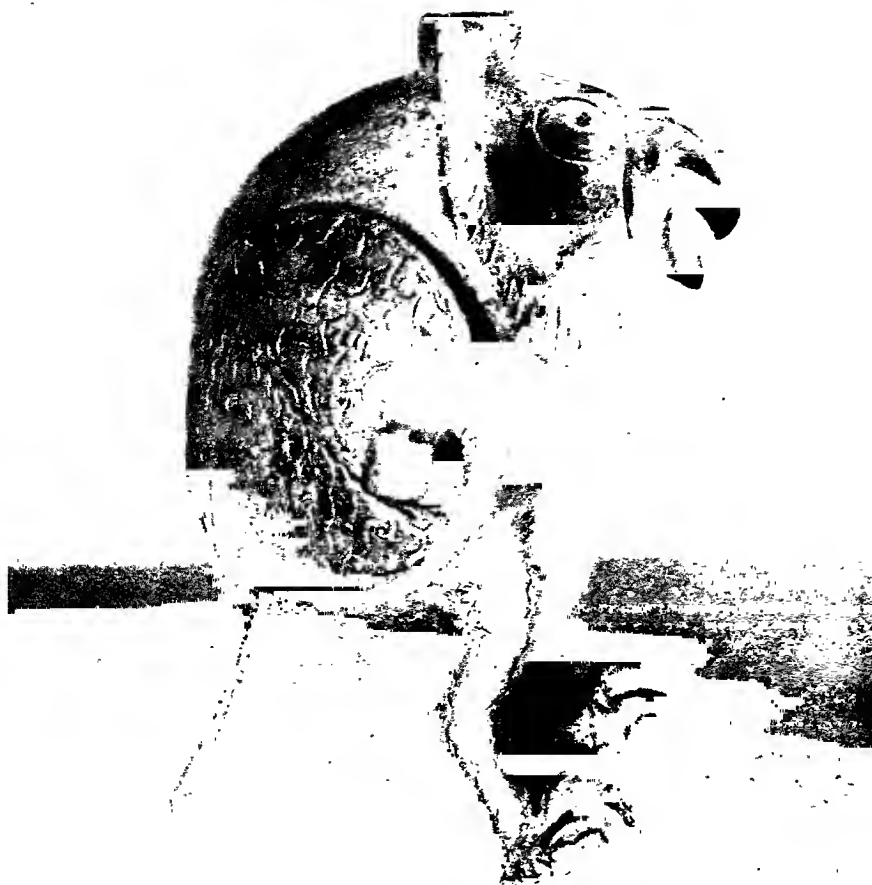


B

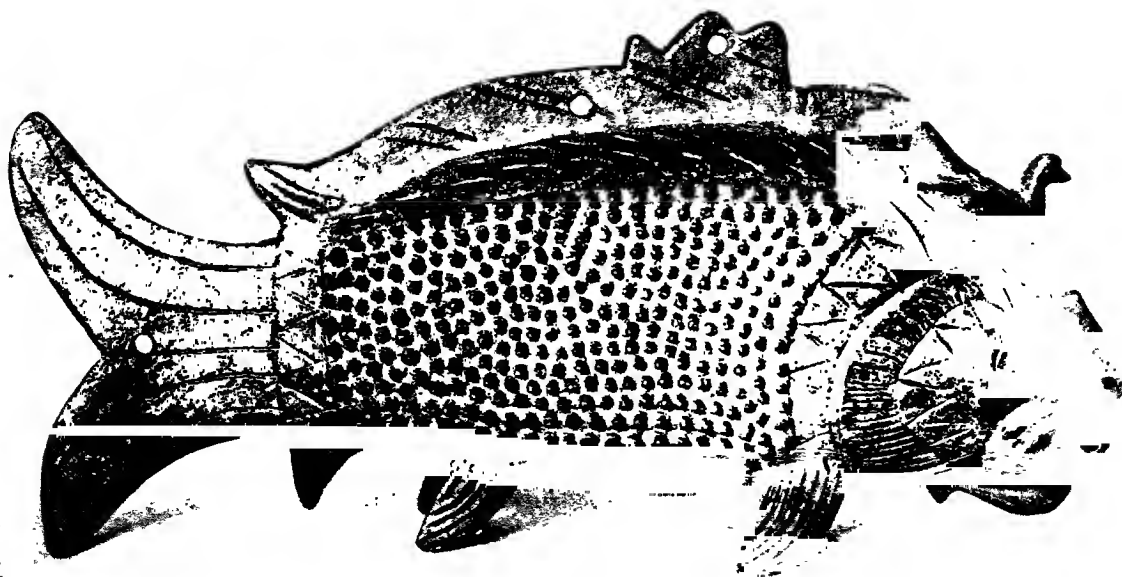


E

- A. Aigrette en or. Lion ou griffon. Œuvre scythe du v^e ou iv^e siècle av. J.-C.
Trésor de l'Oxus. *British Museum*.
- B. Agrafes figurant deux cerfs adossés. Œuvre iranienne, ii^e siècle av. J.-C.
Coll. Henri Rivière.
- C. Chimère au repos. Œuvre chinoise, i^{er} ou ii^e siècle de notre ère. *Coll. Sirén*.
- D, E. Branches d'un mors. Scytho-mongol. *C. T. Loo et Cie*.



A

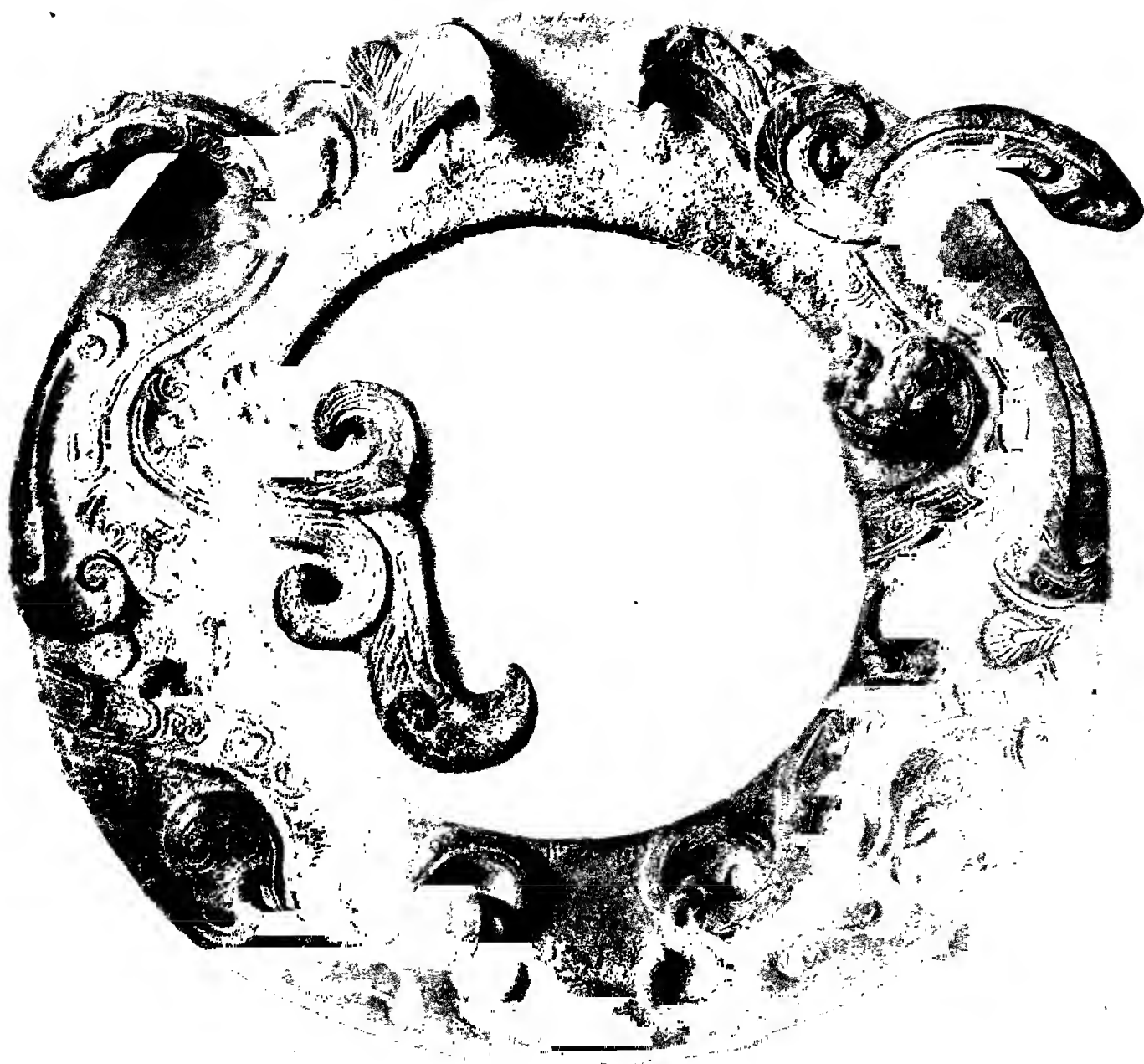


B

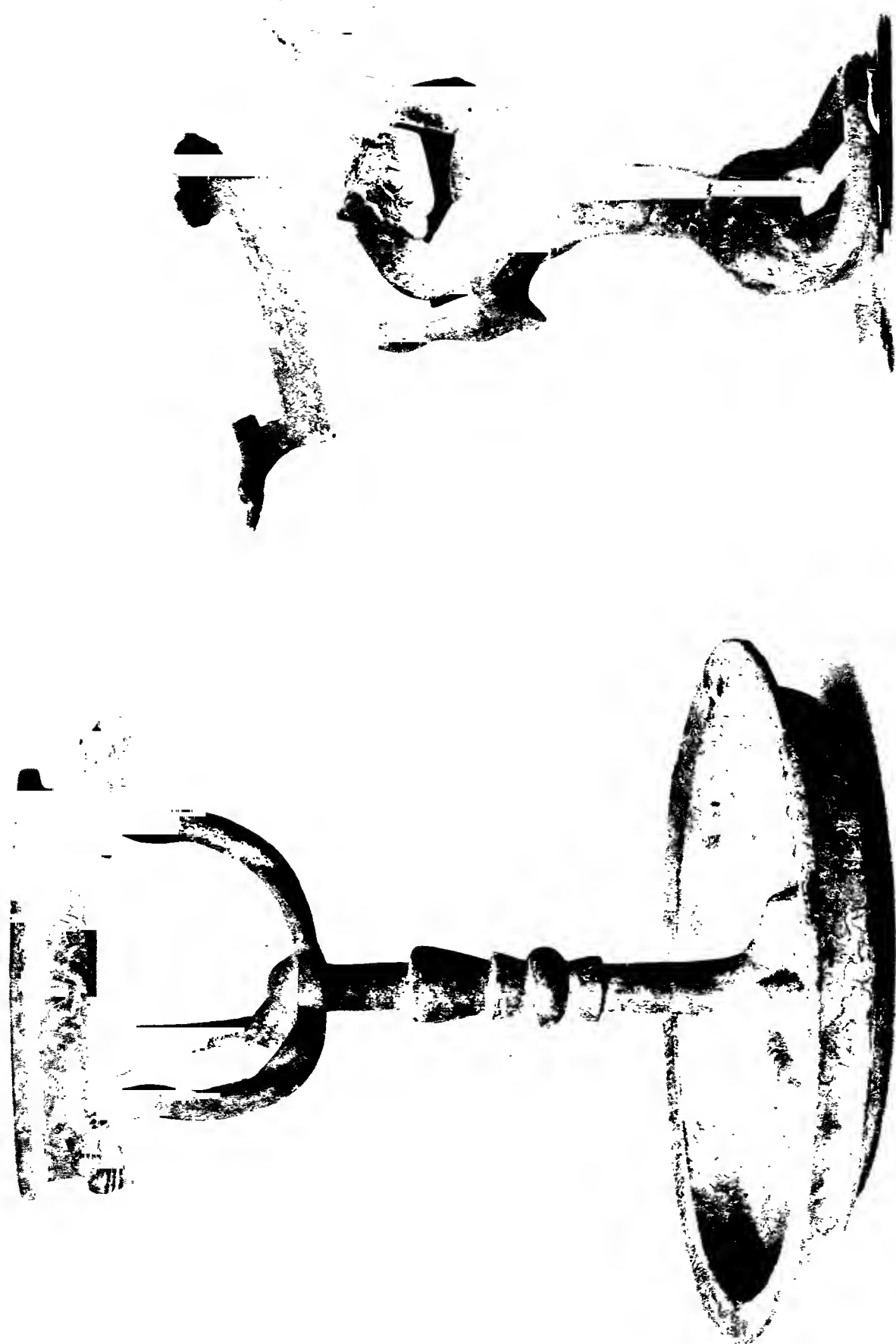
Petites suspensions de bronze.
A. Hibou. — B. Poisson. *Coll. Henry Oppenheim.*



Hydre ailée; bronze.
Coll. Stoclet.



Grand anneau de bronze orné de dragons ou de serpents. *Coll. David Weill.*



B

A

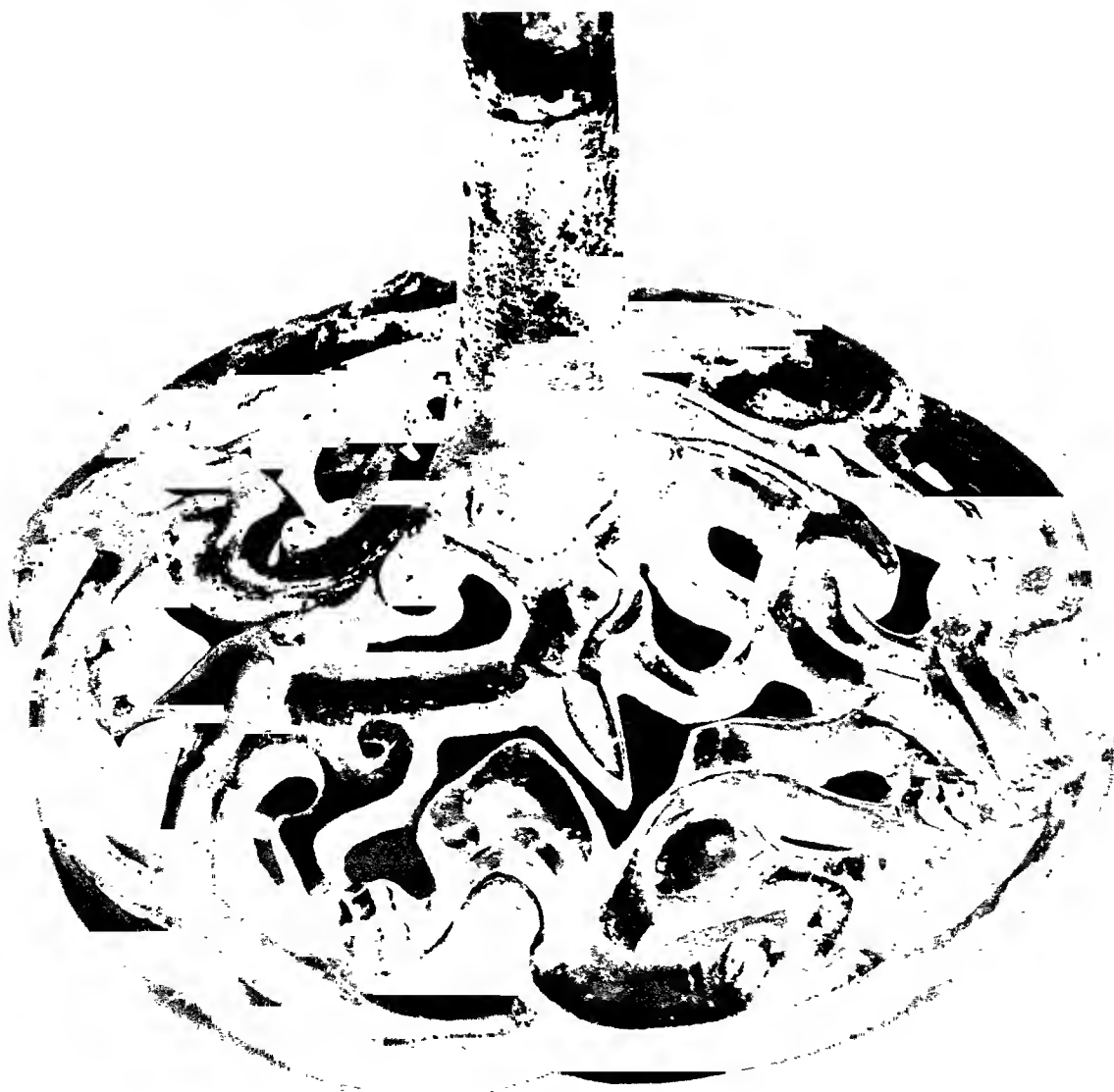
A. Lampe « pied d'oie » (*yen-tsou-teng*), fabriquée par Yi-kien, sculpteur de la cour en 61 avant J.-C. Staatliches Museum, Berlin.
B. Pied de lampe figurant un tigre debout. Coll. Stoclet.



A



B

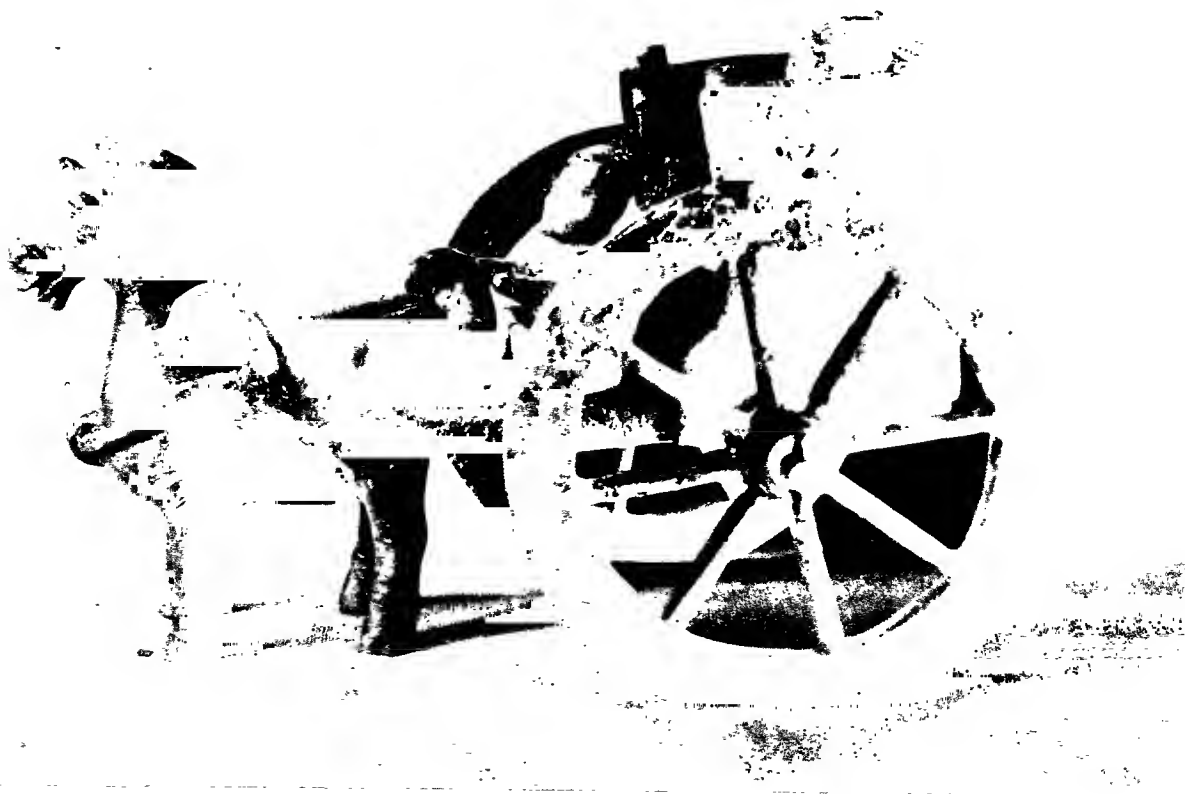


C

- A. Poids de manche : tigre couché. C.E.A. (O.S.).
B. Poids de manche : combat d'ours. C.E.A. (O.S.).
C. Pieds de lampe figurant des dragons. Bronze doré. Coll. Stoclet.



A



B

A. Lampe de bronze figurant un bélér au repos. *Coll. Camondo, Louvre.*

B. Charrette transportant trois personnages; bronze (l. o m. 16).

Coll. marquis Hosokawa, Tôkyô.



A

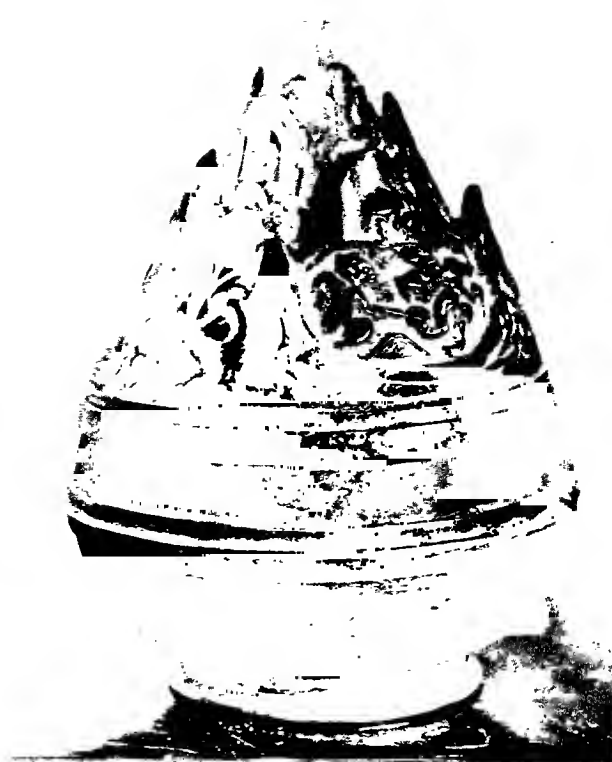


B

A. Canard : terre-cuite peinte. *Coll. Eumorfopoulos.*
B. Bergerie ; terre-cuite vernissée. *Coll. Sirén.*



A



B



C

Brûle-parfums *po-chan-lou* :

A, B. Bronze doré (deux photographies du même). *Coll. Sirén.*

C. Terre-cuite vernissée. *Art Institute, Chicago.*



A



B



C

Brûle-parfums en bronze.

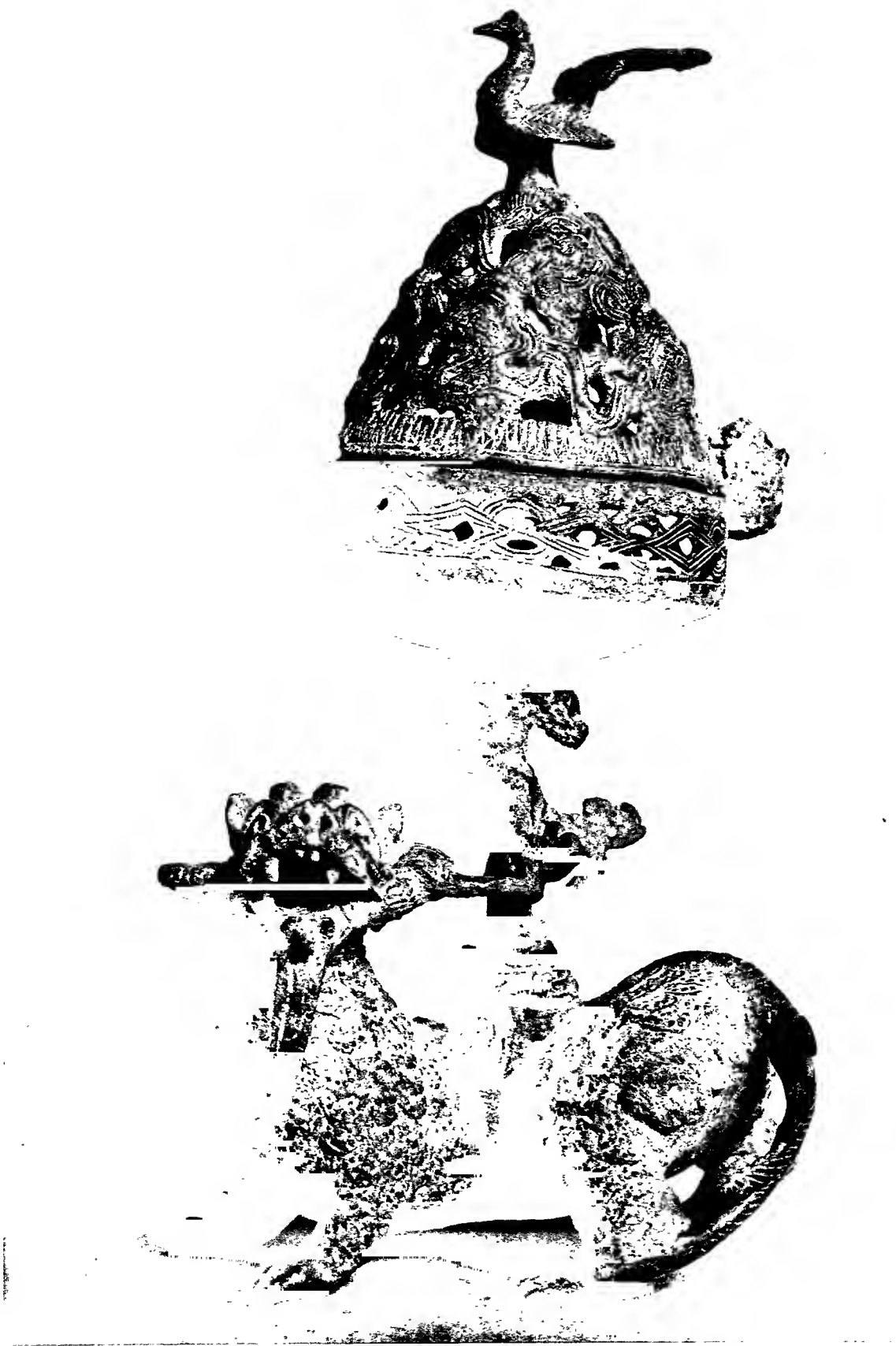
A. En forme de corbeille. *Ta Kou Tchai, Pékin.*

B. *Po-chan-lou* provenant de la sépulture n° 9 de Ping-yang (Corée). *Musée de Séoul.*

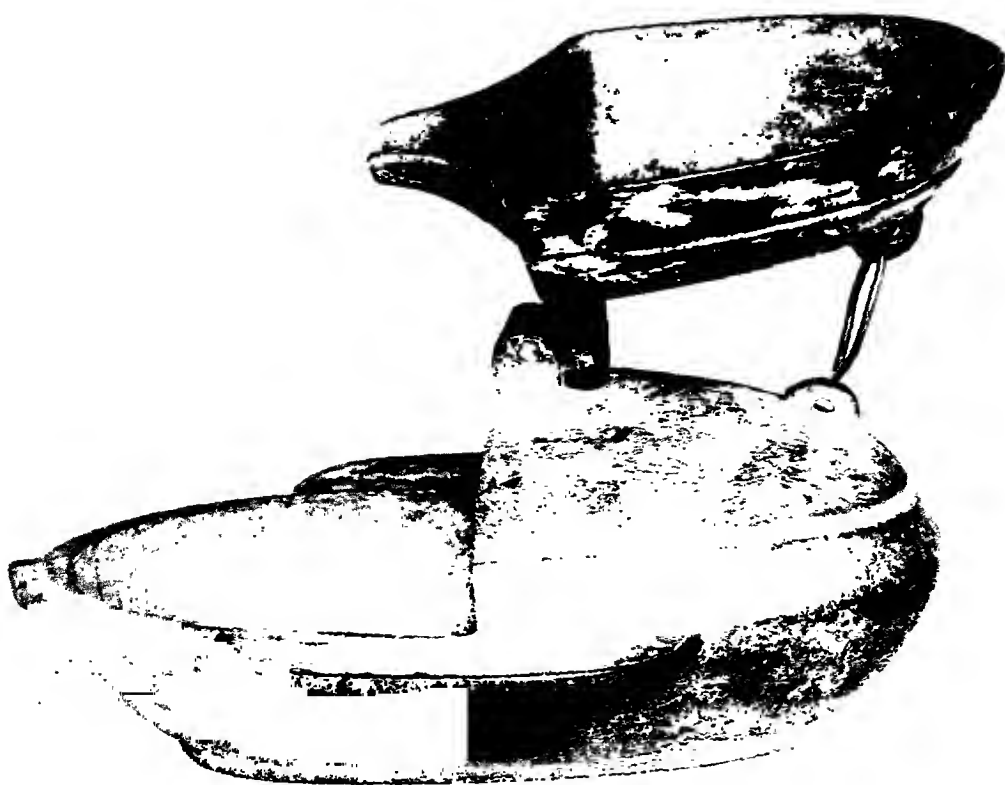
C. *Po-chan-lou. C.E.A. (O.K.).*



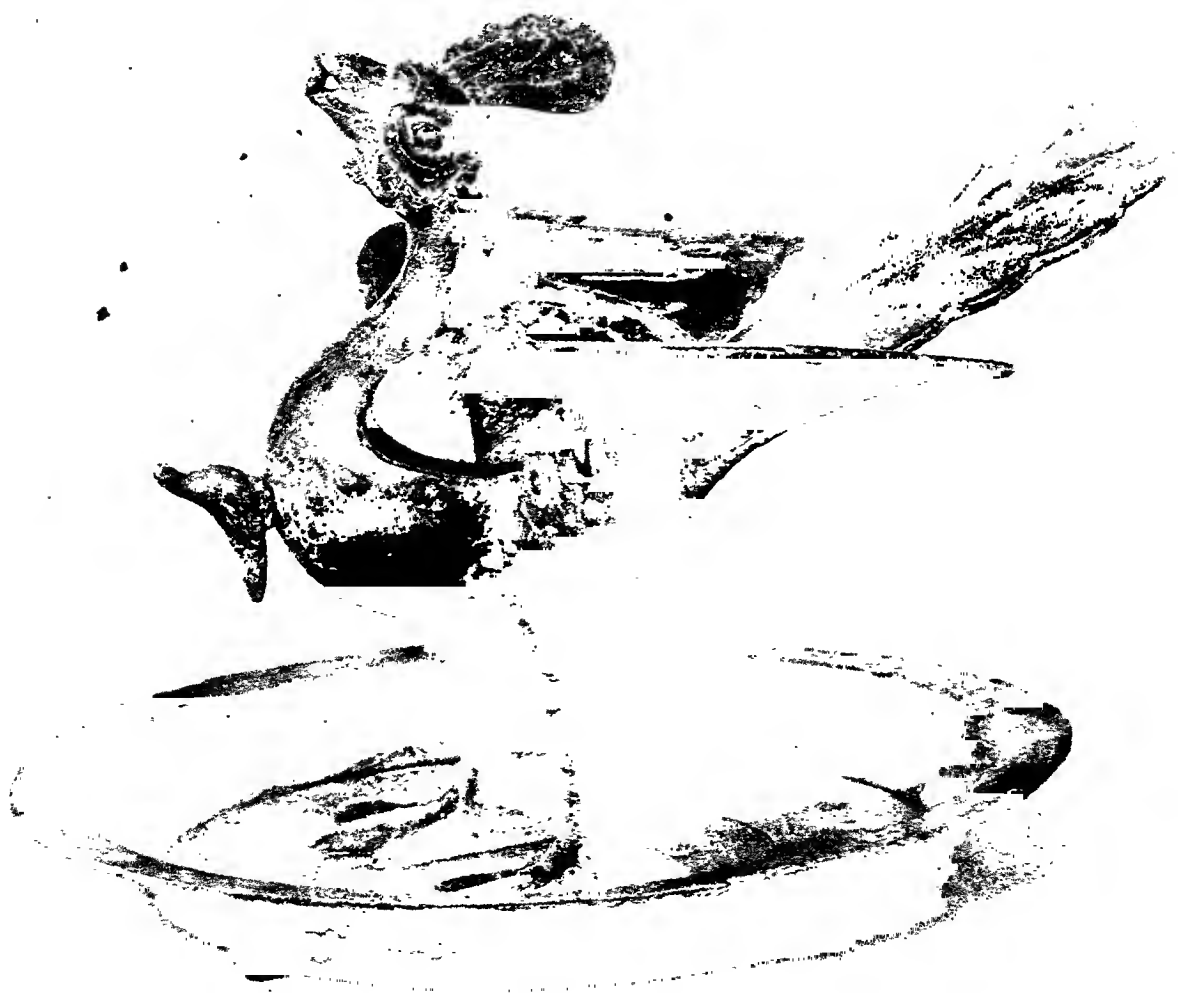
Brûle-parfums *po chan lou*, soutenu par un dragon. Coll. David Weill.



Brûle-parfums soutenu par un personnage monté sur une chimère.
Louvre.



A

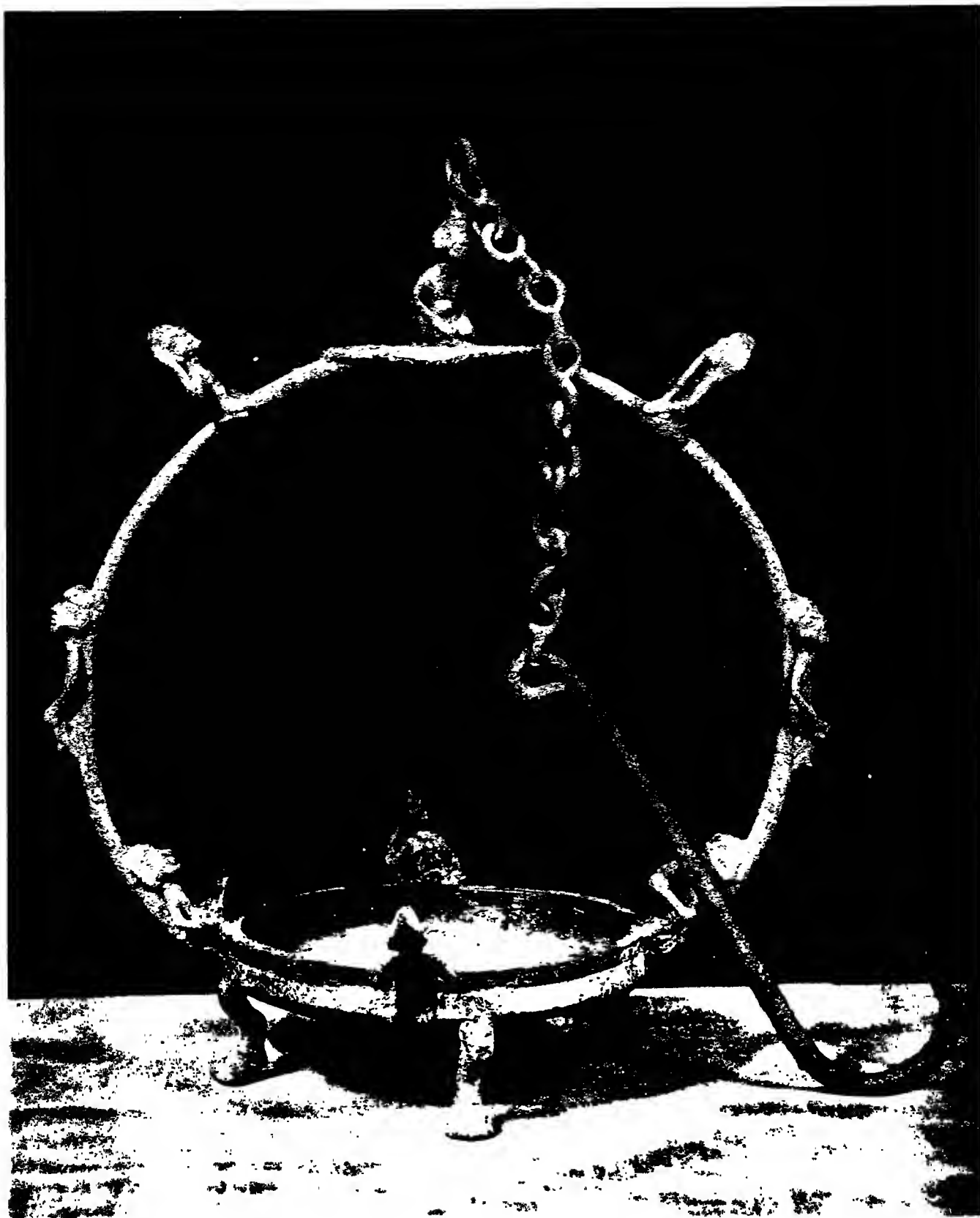


B

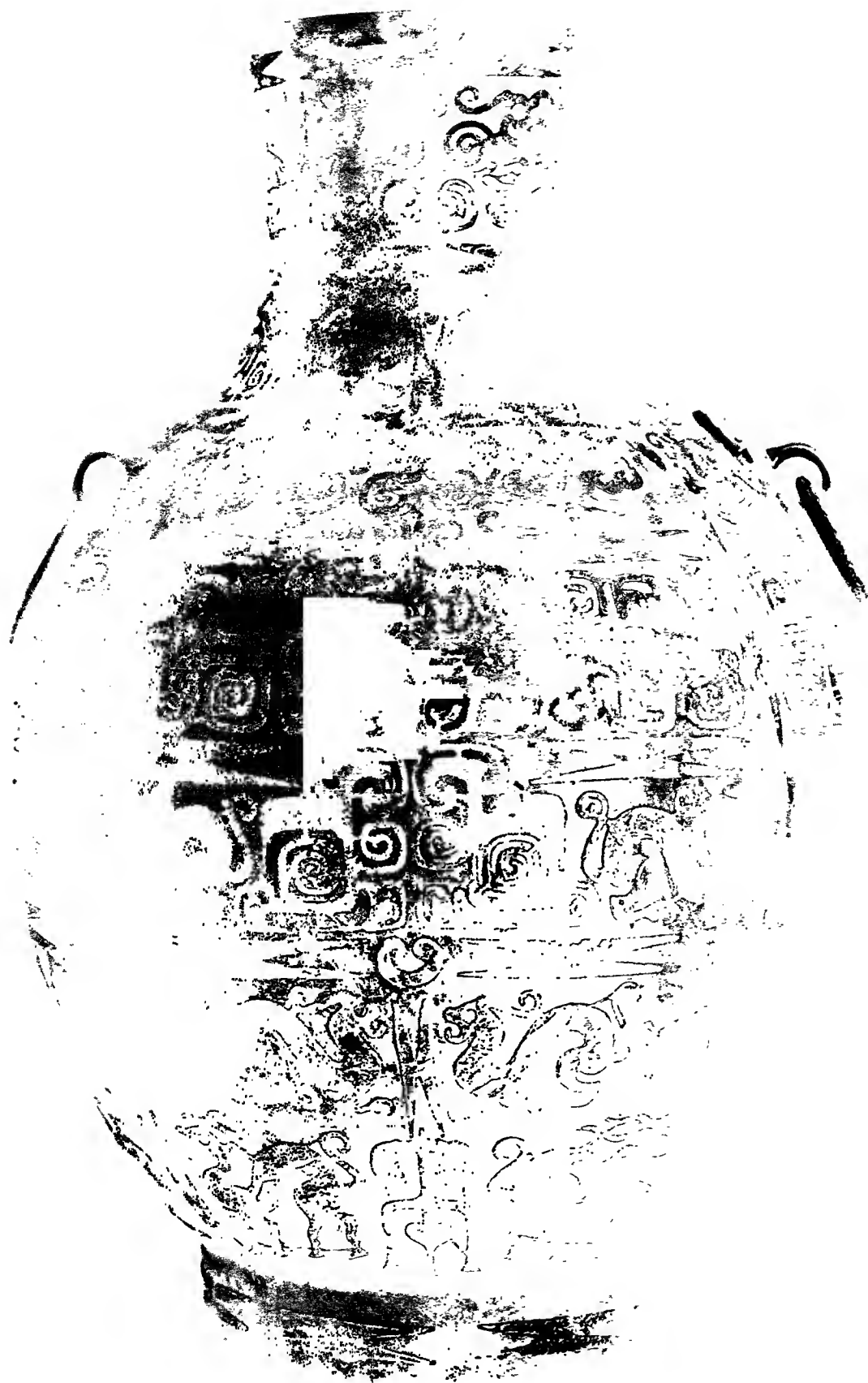
Lampes de bronze.

A. Forme simple ; le couvercle ouvert. *Museum of Fine Arts, Boston.*

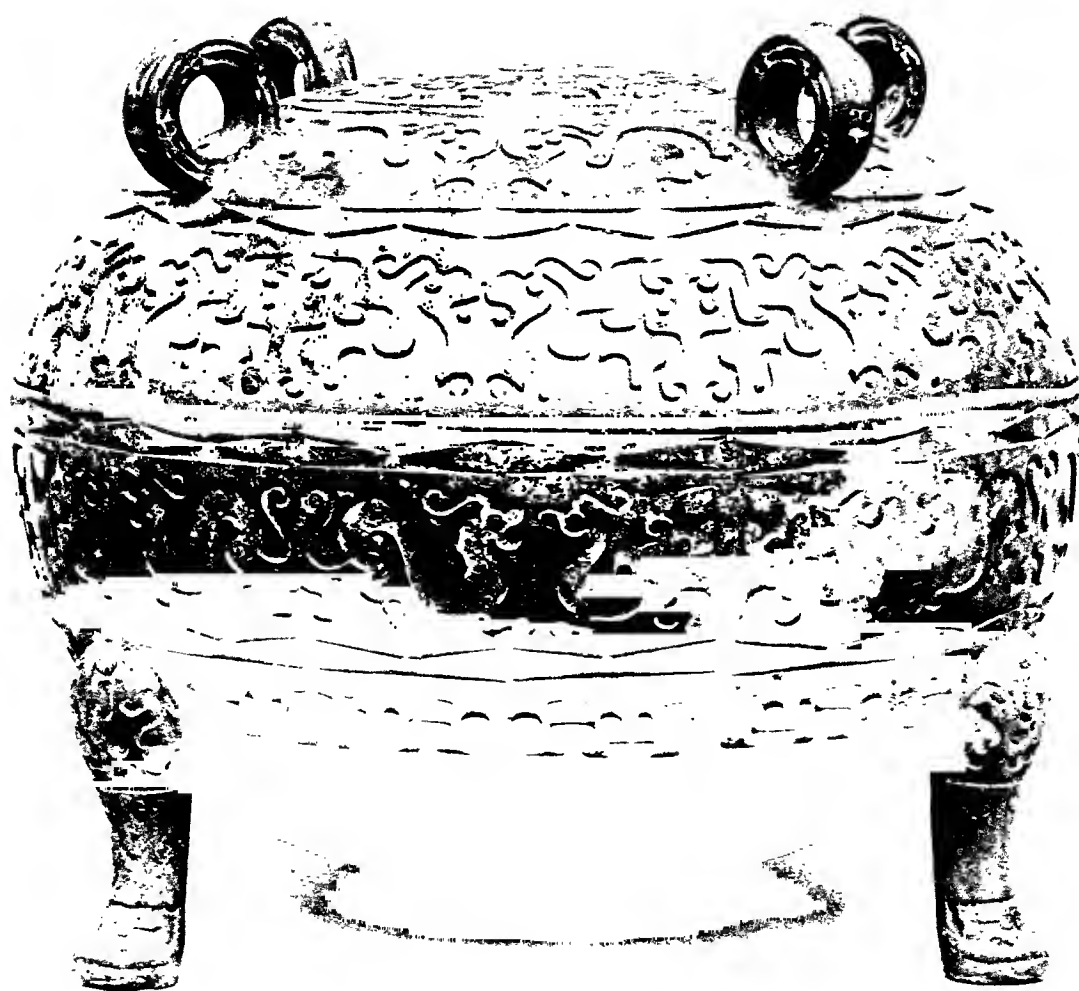
B. Forme d'oiseau ; les ailes se rabattent. *Coll. Eumorfopoulos.*



Lampe-suspension ornée de petits personnages. *C. T. Loo et Cie.*



Hou incrusté d'argent. Ex coll. Marcel Bing.



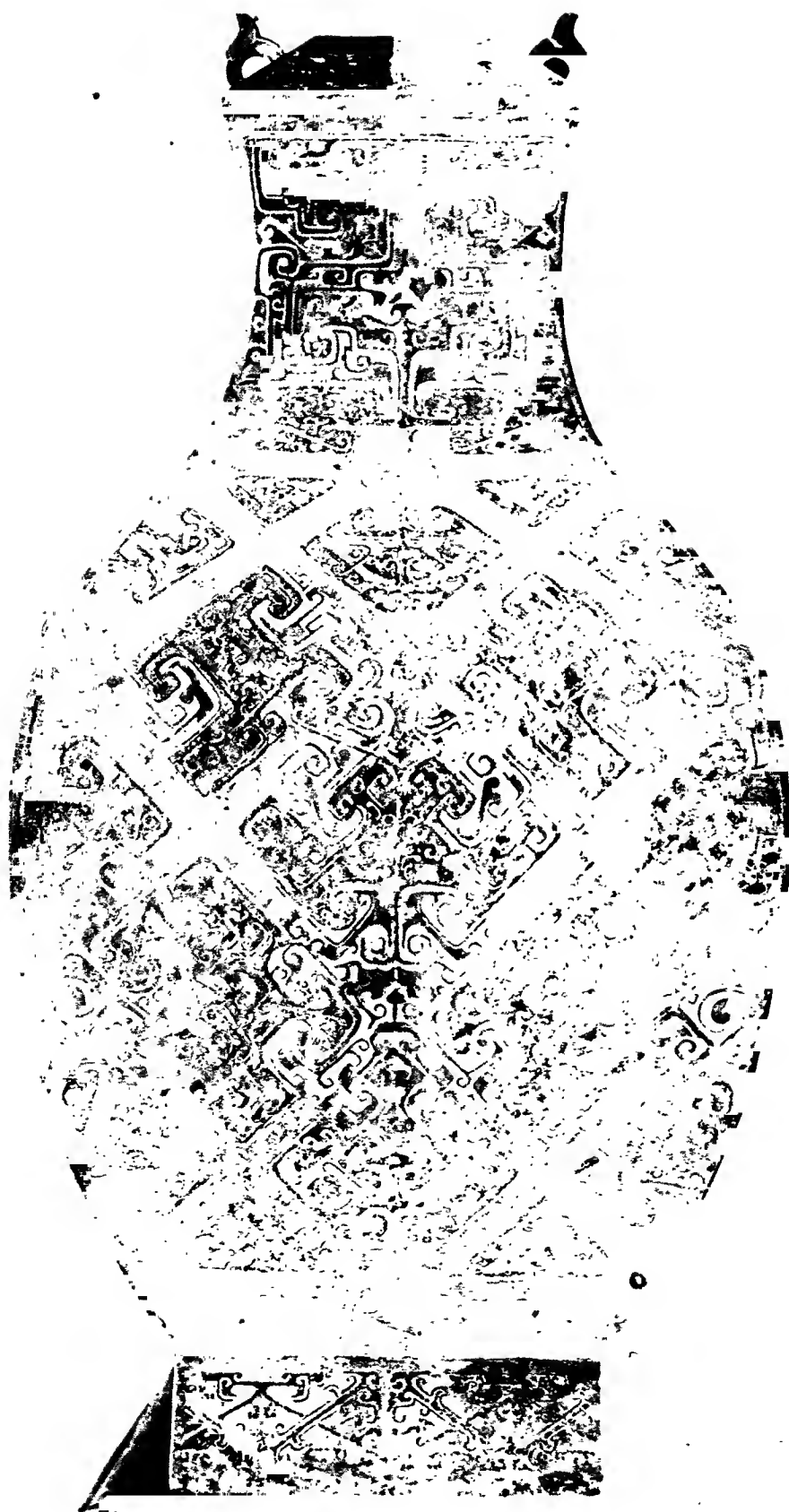
*Ting. Dessins animaliers dont les incrustations ont disparu.
Metropolitan Museum, New-York.*



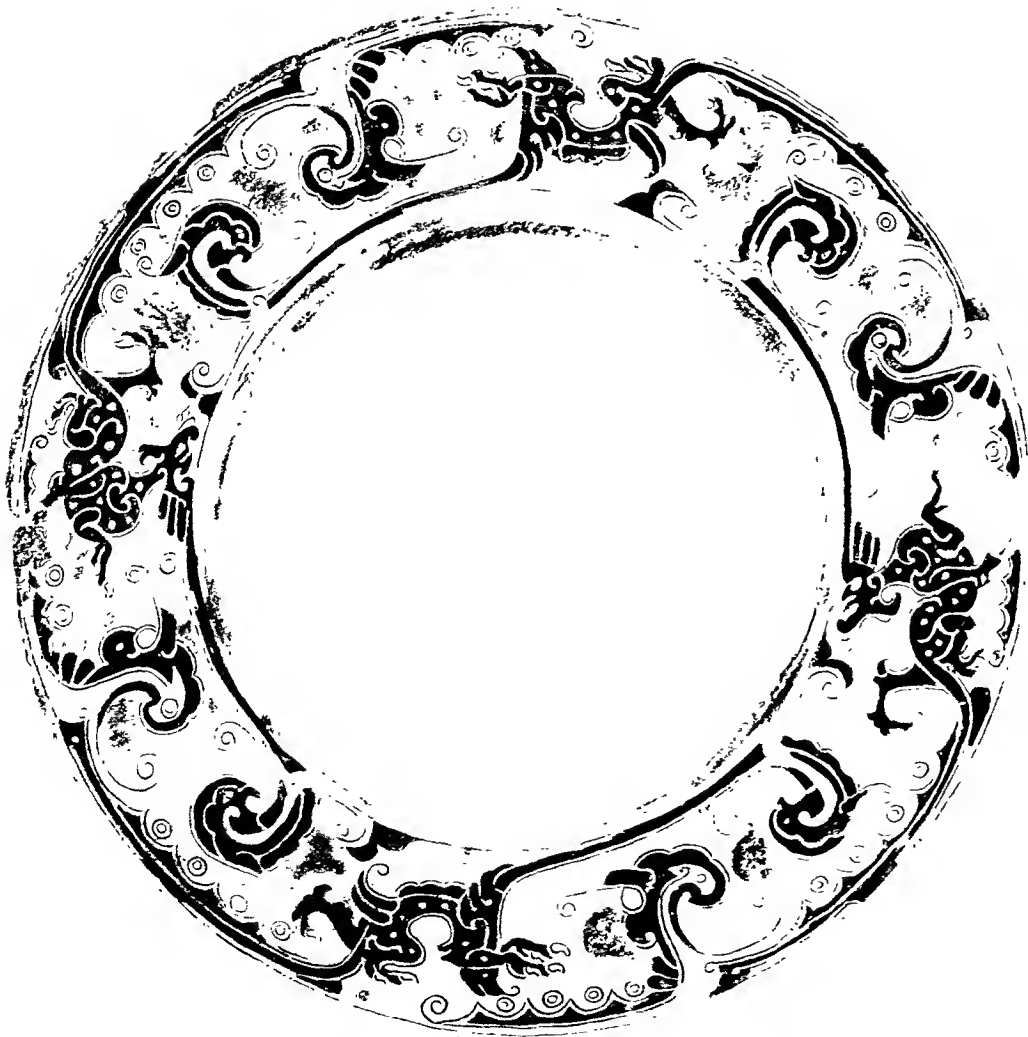
Grand bassin de bronze; scènes de chasse primitivement incrustées. *Freer Gallery, Washington.*



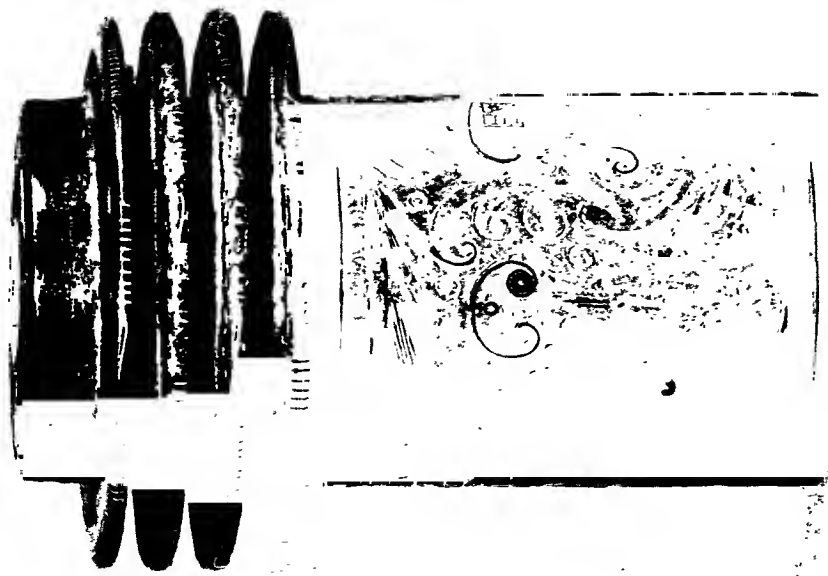
*Hou aplati; décor géométrique en incrustations d'argent.
Freer Gallery, Washington.*



*Hou carré ; décor géométrique en incrustations d'argent.
Ex coll. Marcel Bing.*



A

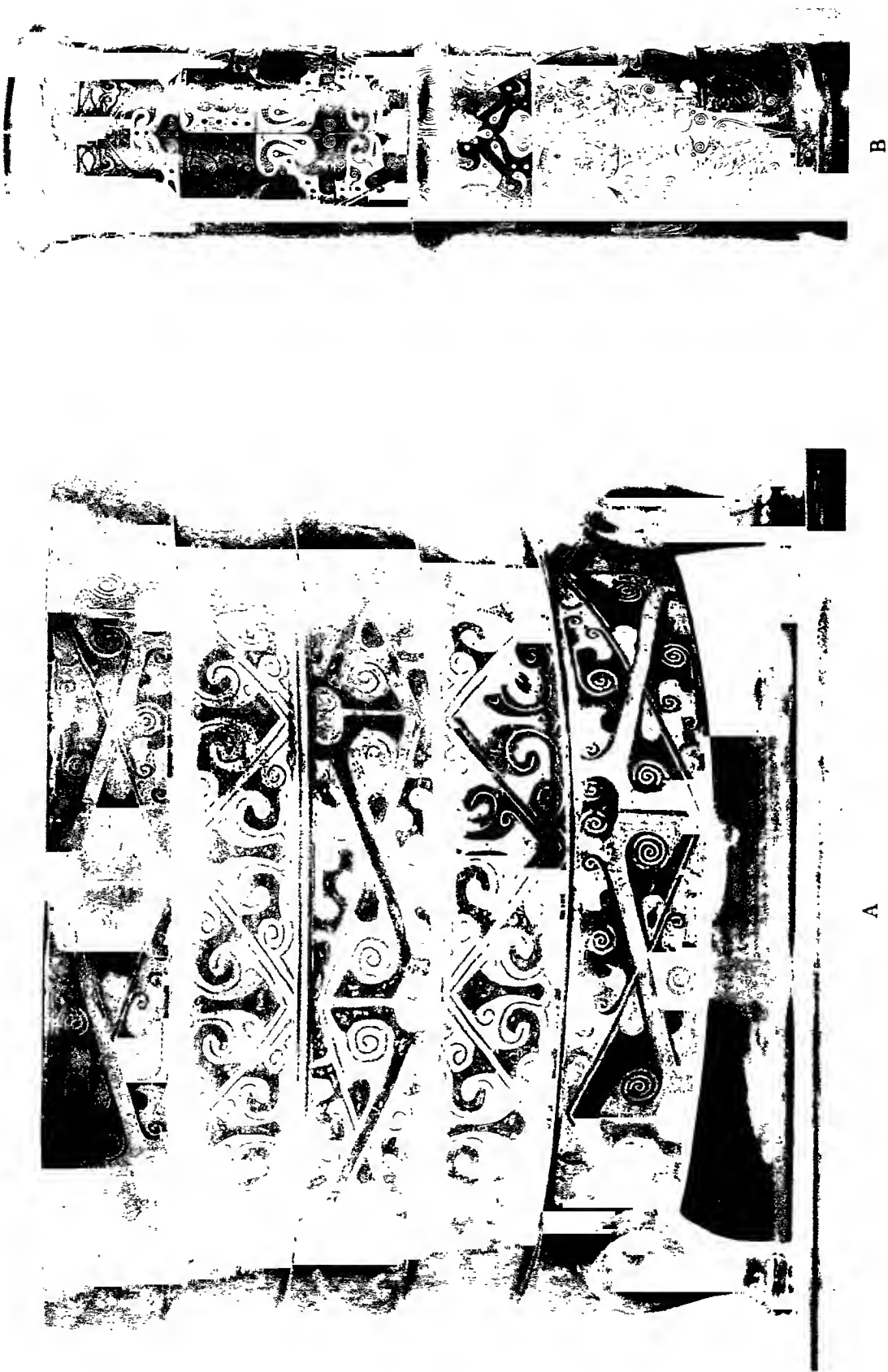


B

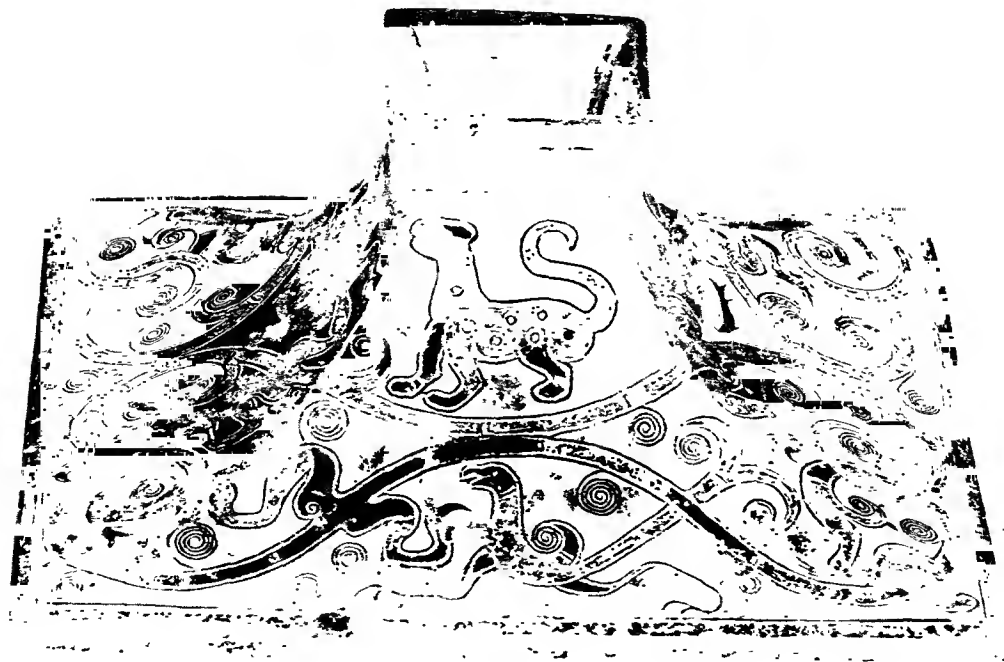
- A. Anneau de bronze; incrustations de rinceaux et d'animaux en or et en argent.
Coll. de S. E. et Mme Wood Bliss.
- B. Bout de hampe ou d'essieu. Bronze avec incrustations filiformes d'or et d'argent.
Coll. de S. A. R. le prince héritier de Suède.



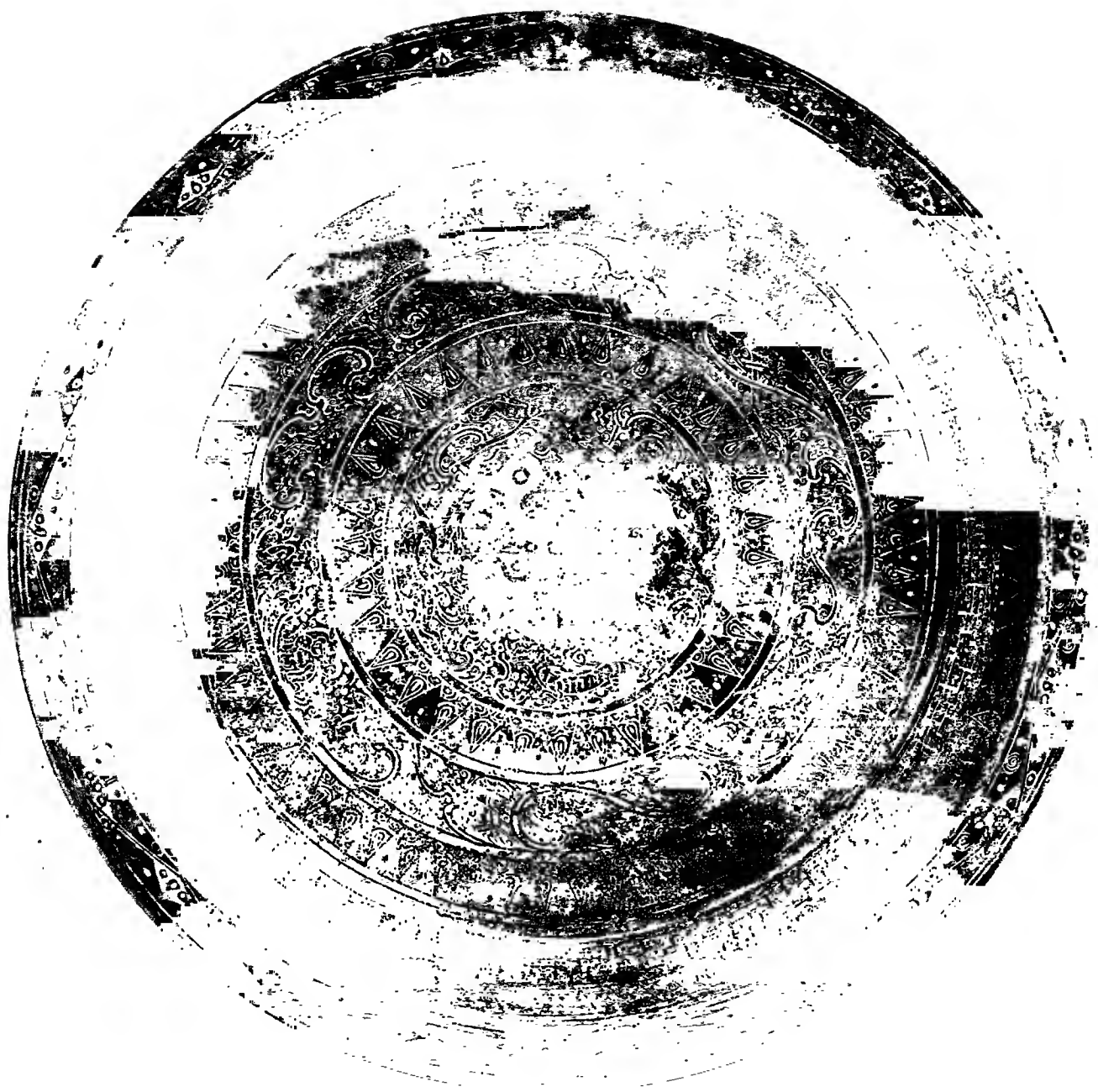
Tube en bronze; à droite, le développement du même;
décor de rinceaux, oiseaux et quadrupèdes en incrustations d'or et d'argent.
Coll. marquis Hosokawa.



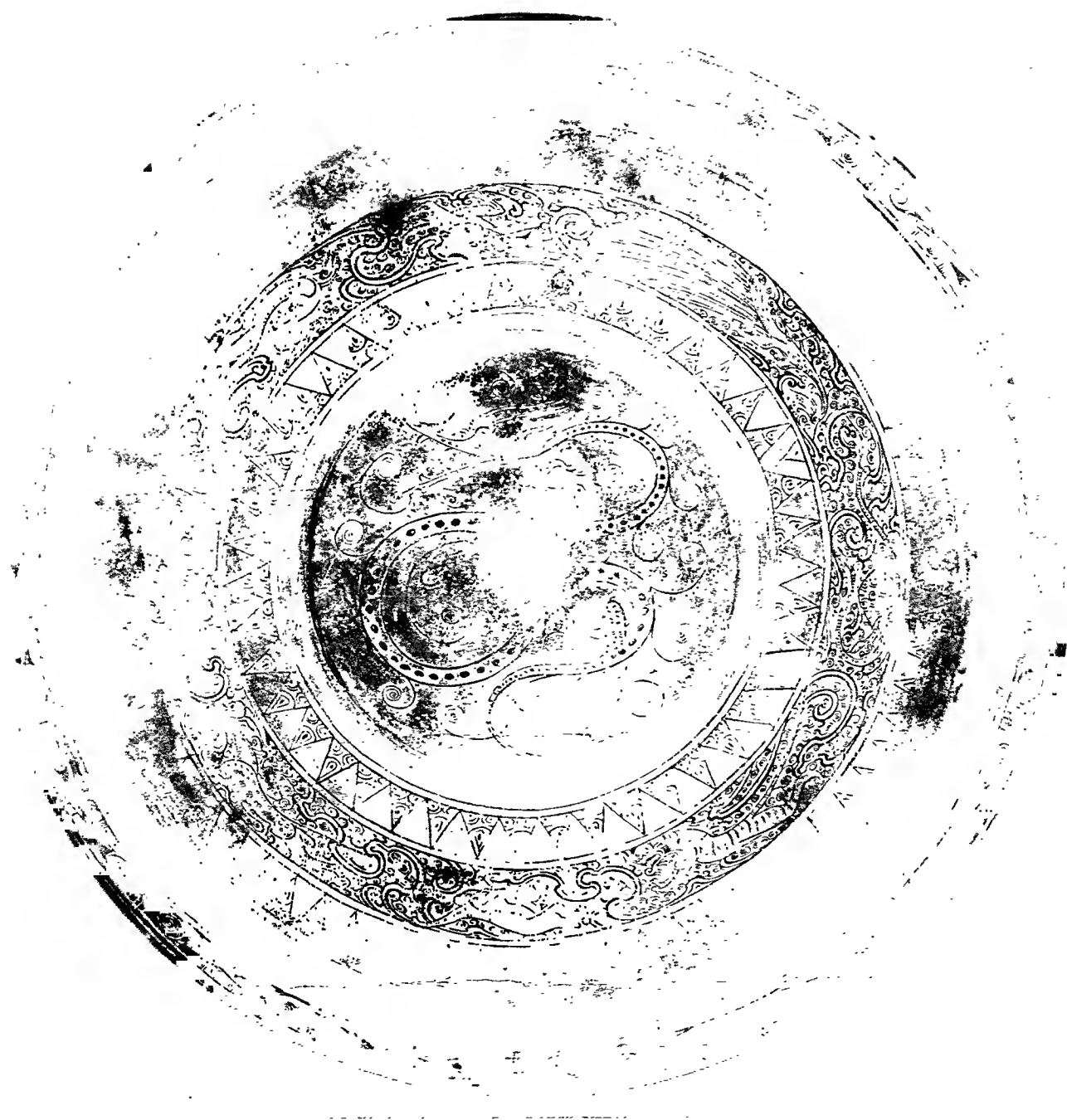
A. Pot cylindrique à trois pieds ; bronze à décor géométrique en incrustations d'argent.
B. Tube de bronze ; décor géométrique en incrustations d'or et d'argent.
Coll. Eumorfopoulos.



Support pyramidal en bronze incrusté de rinceaux
et de quadrupèdes en or et en argent. *Nationalmuseum, Stockholm.*



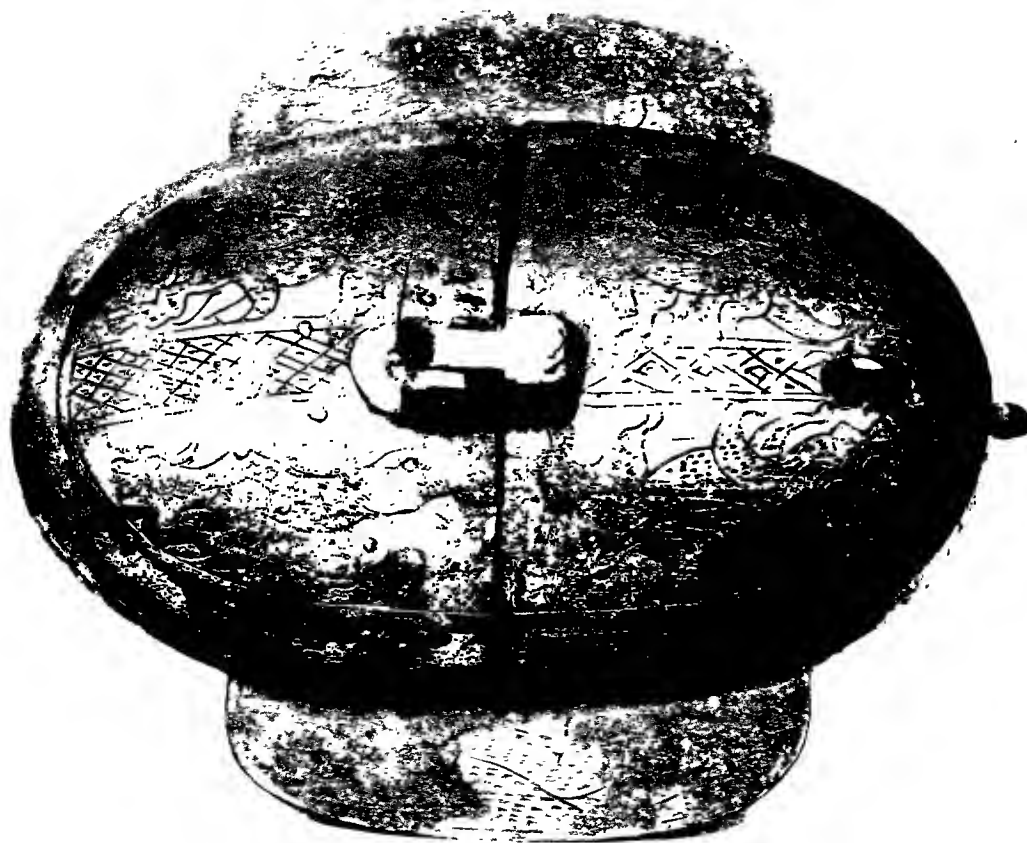
Grand bassin de bronze ; décor appliqué en or. Intérieur (v. pl. 51).
Coll. marquis Hosokawa.



Grand bassin de bronze. Extérieur (v. pl. 50). *Coll. marquis Hosokawa.*



A



B

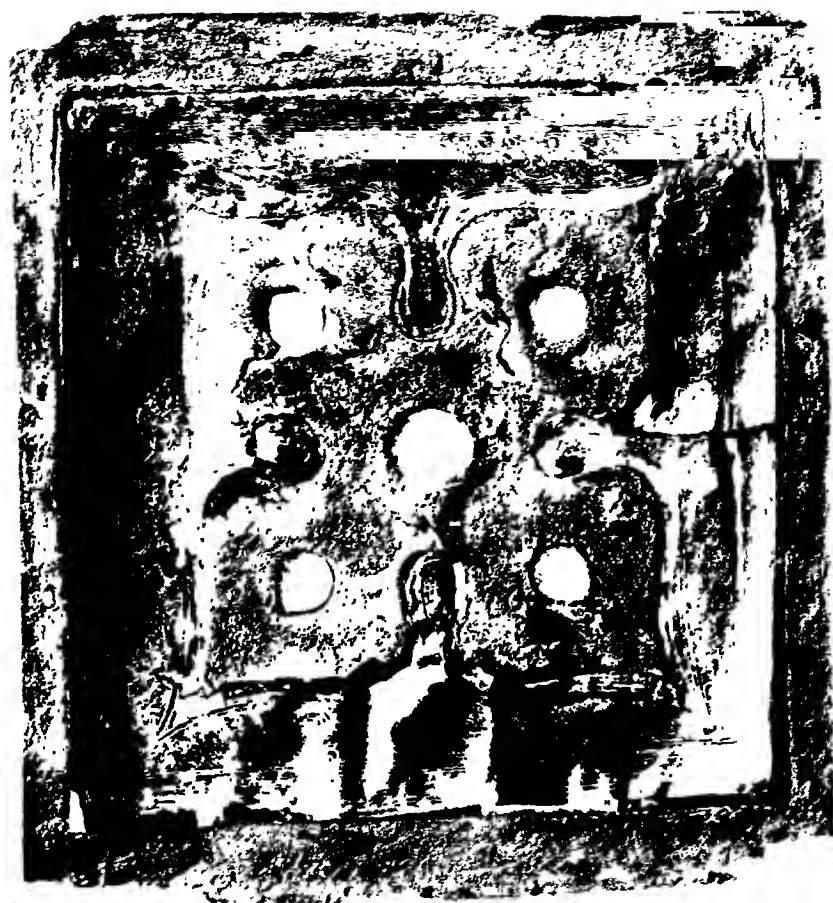
A. Plat rond ; fleurs et bêtes gravées. *C. T. Loo et Cie.*
B. Petite lampe, couvercle à charnières, bêtes gravées. *Louvre.*



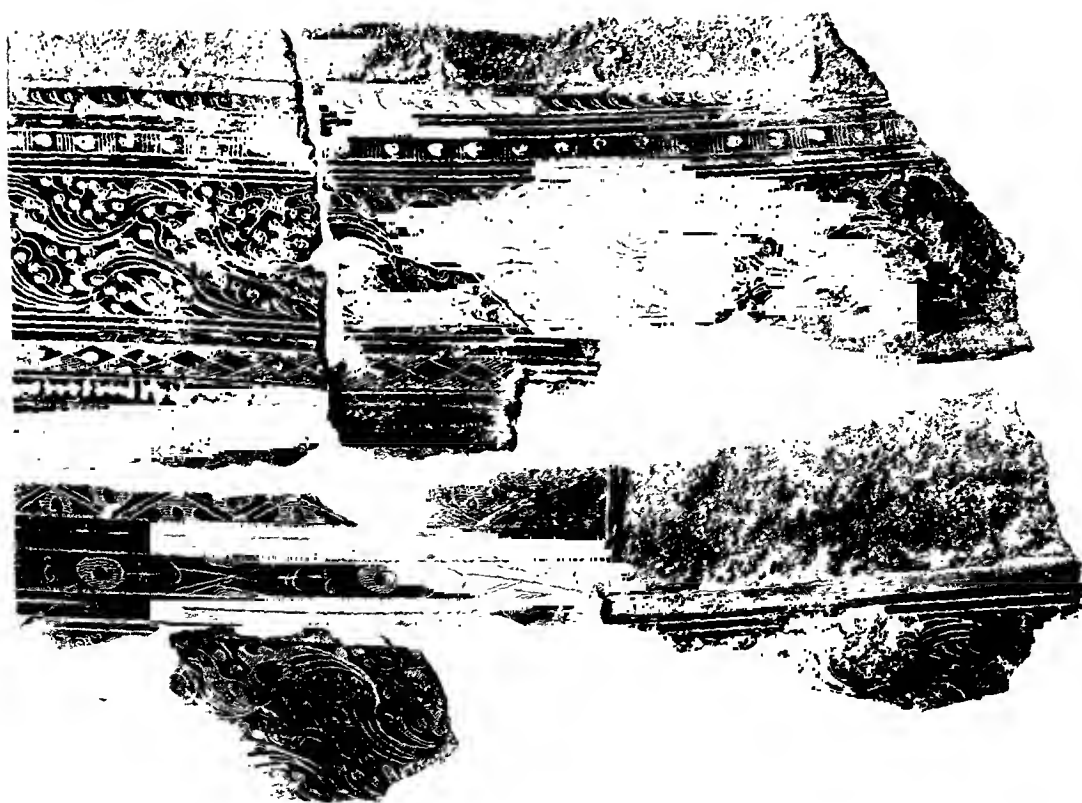
Laques provenant de la sépulture n° 9 de Ping-yang (Corée).

A. Dessins d'une écuelle en laque. Musée de Séoul.

B. Reconstitution d'une petite assiette. D'après la publication japonaise : *The Ancient Lolang District*.

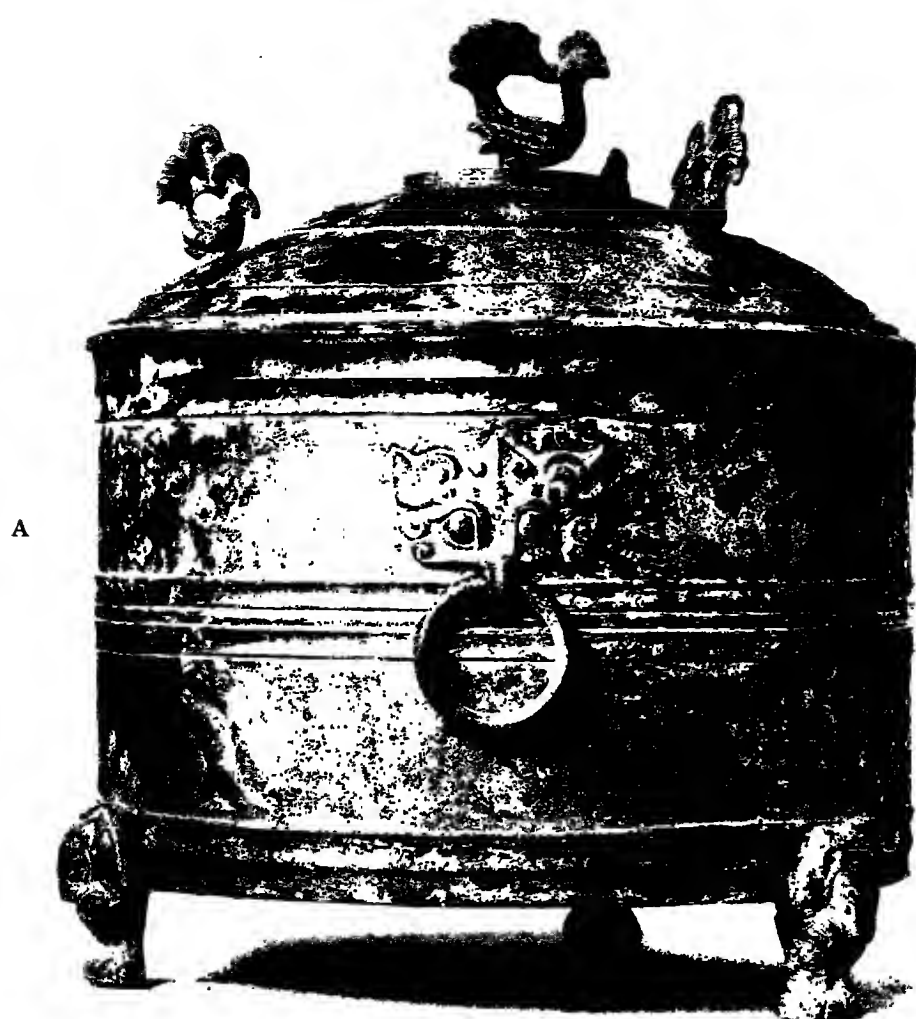


A



B

A. Plateau de laque. — B. Fragments ornés. Musée de Séoul.

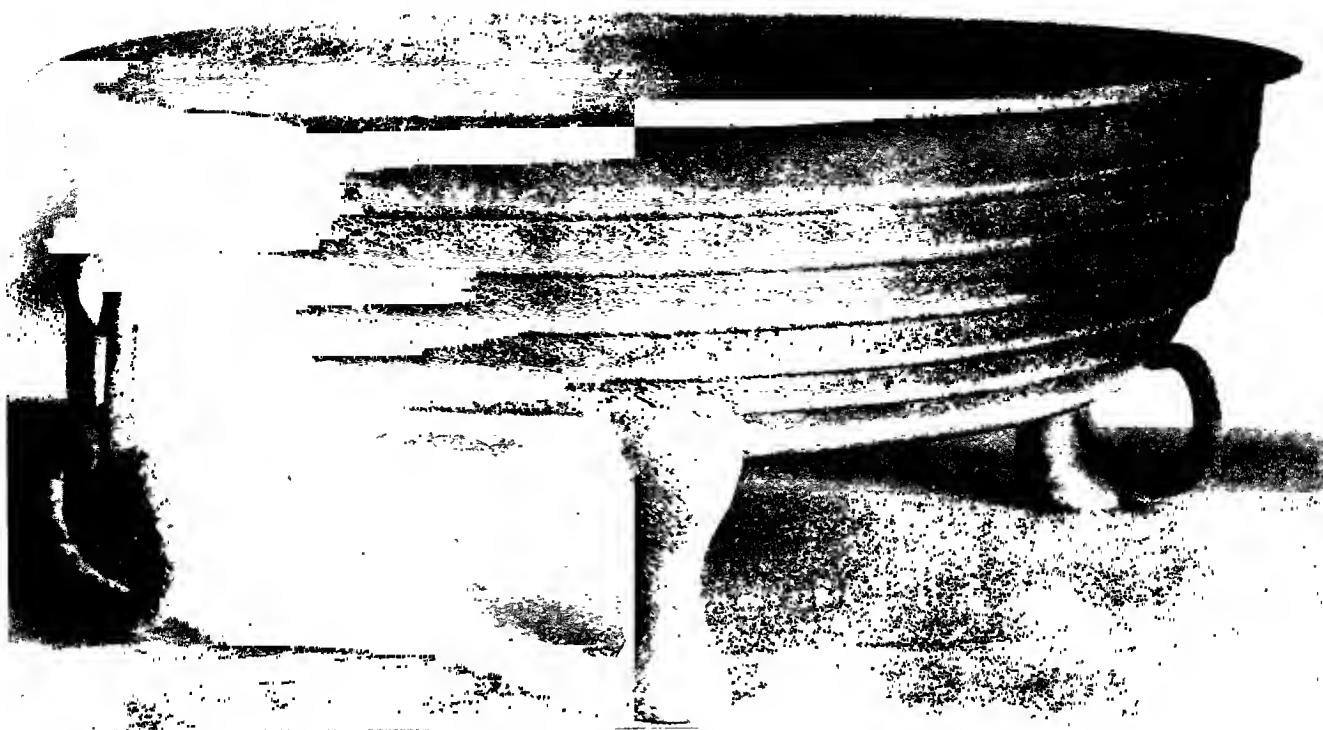


A



B

A Nécessaire de toilette, (*lien*). Bronze doré, décor gravé et peint.
B. Le dessous du même *lien*. Staatliches Museum, Berlin.



A



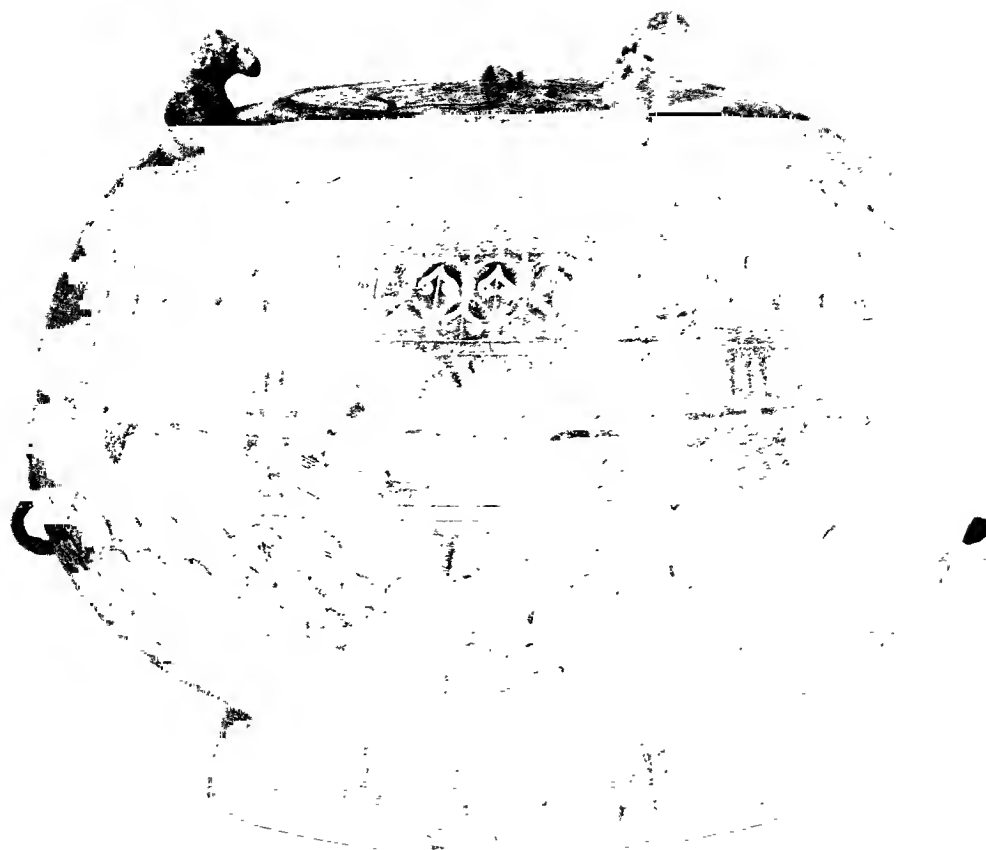
B

A. Bassin plat à trois pieds. C.E.A. (O.K.).

B. Bassin creux (*hi*). C.E.A. (O.K.).



*Ting avec couvercle.
Coll. Dr. Burchard, Berlin.*

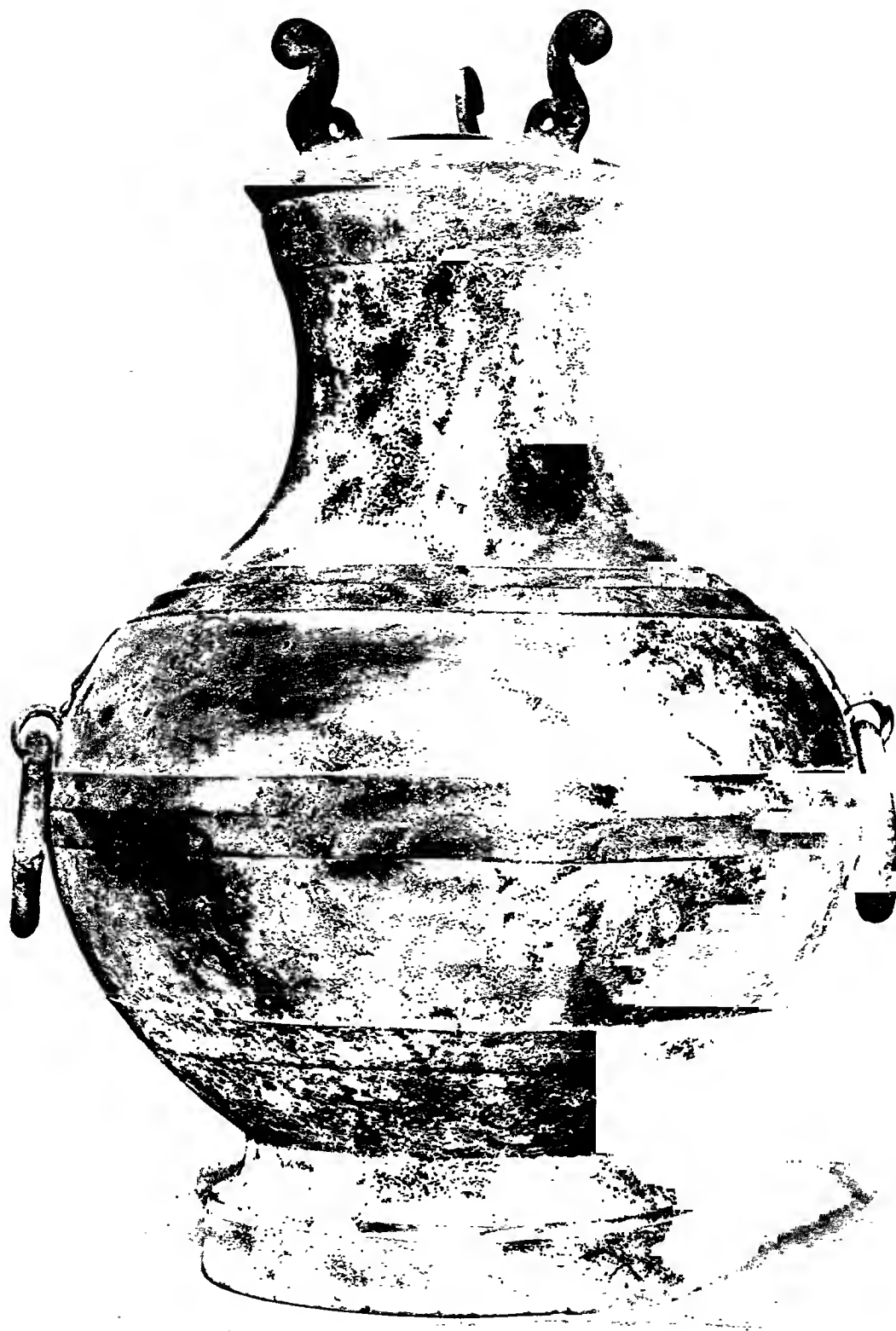


A



B

A. Vase sphérique sur pied (*ngan*) avec dessin de « plumes de paon ».
B. Détail du couvercle du même vase. *Coll. Sumitomo.*



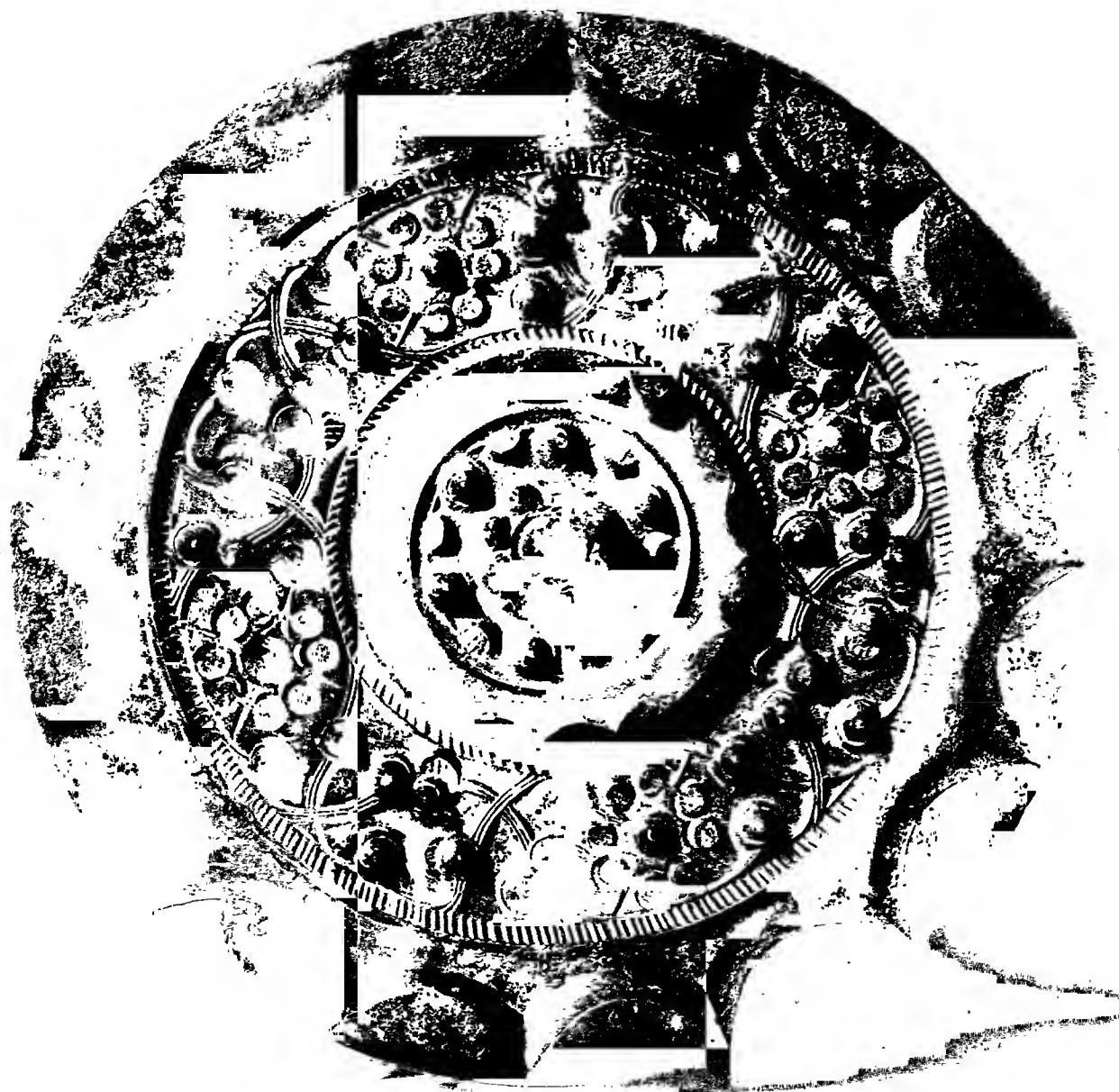
*Hou en bronze.
Coll. Dr. Burchard, Berlin.*



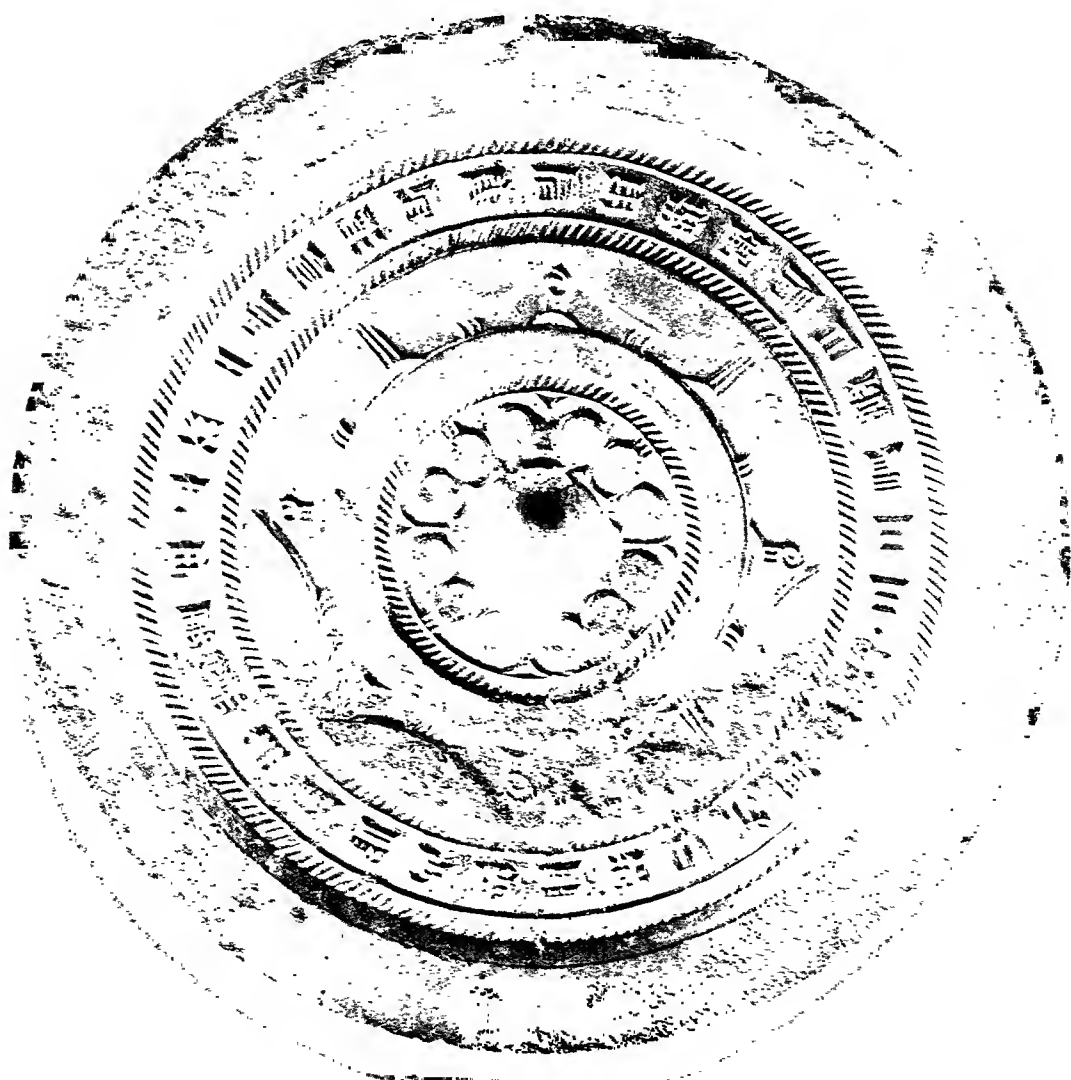
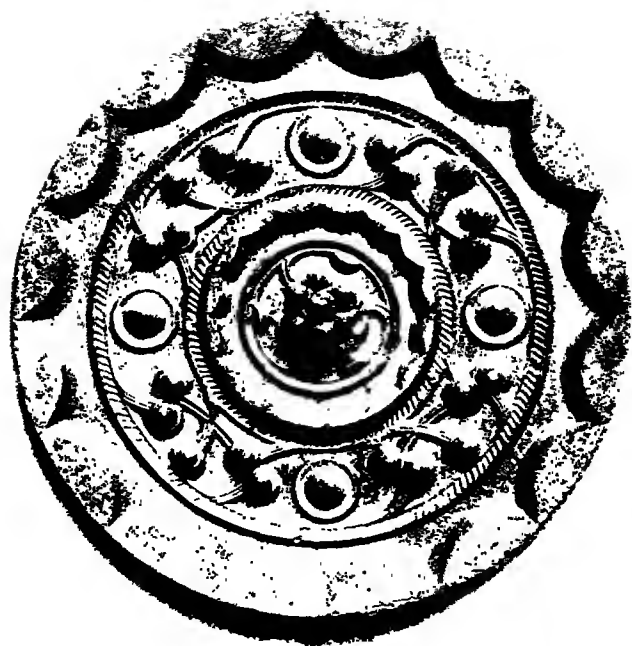
Hou en bronze, avec couvercle et chainette. Coll. Wannieck.



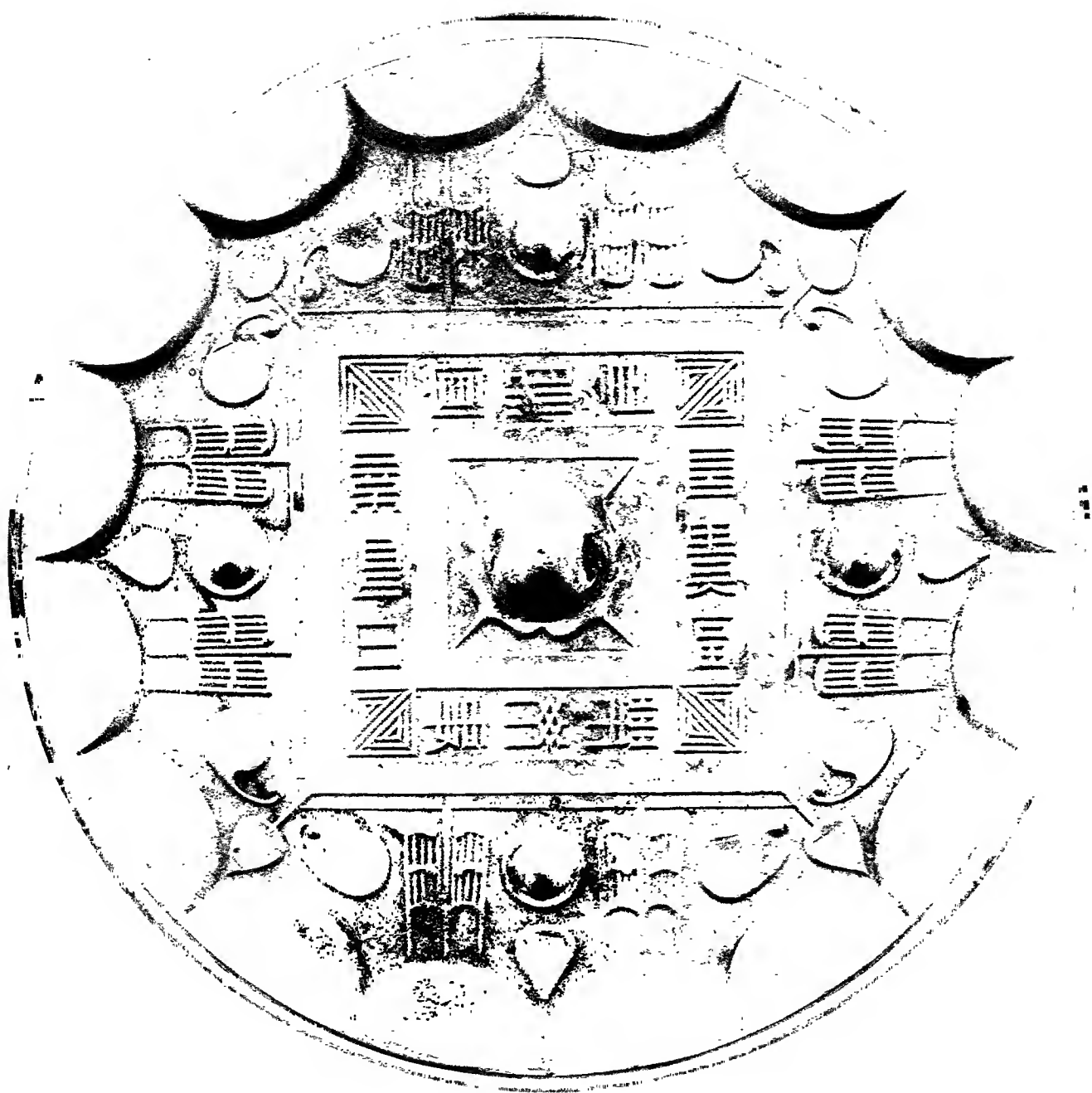
Hou carré. bronze doré. Coll. Sumitomo.



Miroir « aux cent mamelons ». *Coll. Sirèn.*



A. Miroir à mamelons. C.E.A. (O.S.).
 B. Miroir « translucide », *tsin pai* ou *tao kouang kien*.
 C.E.A. (O.S.).



Miroir à quatre mamelons, dessins en ailes. *Coll. Ctesse Hallwyl.*

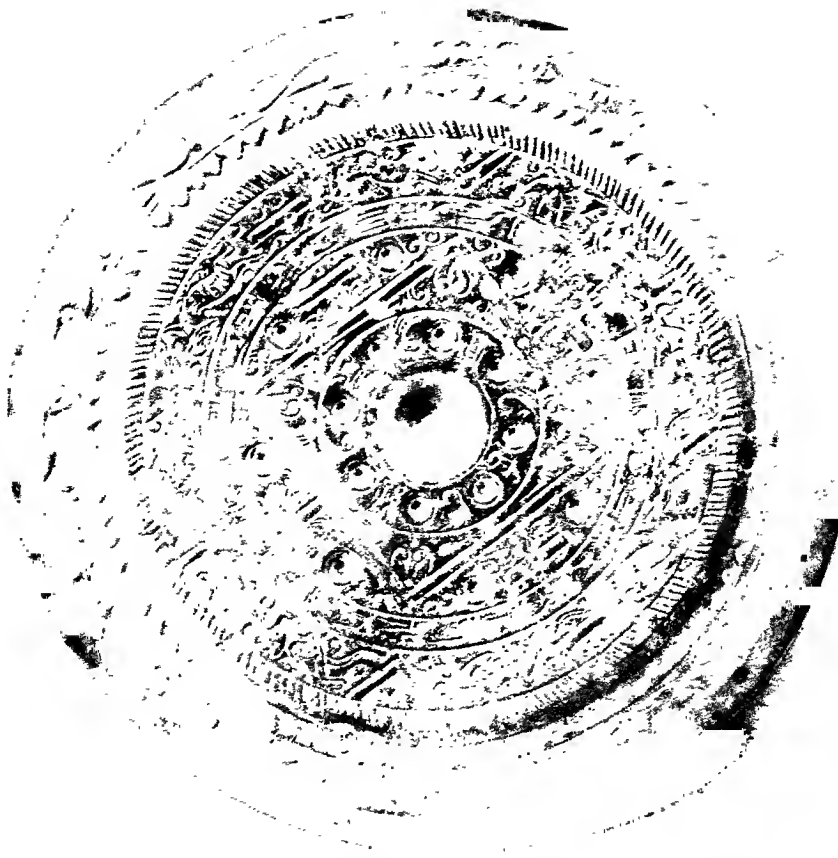


A



B

Miroirs figurant les Quatre bêtes très stylisées :
A. C. E. A. (O.K.). — B. Coll. David Weill.

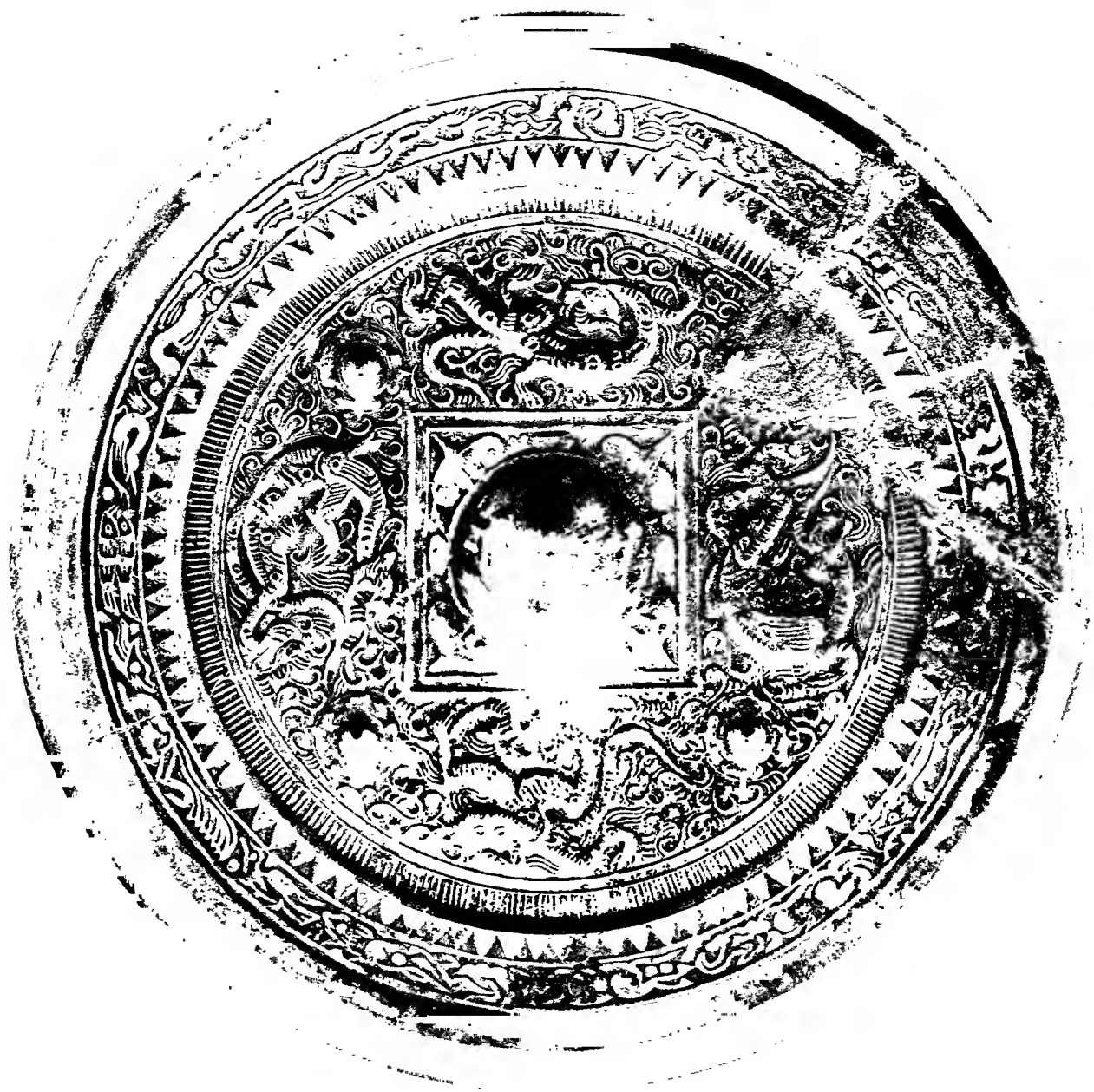


A

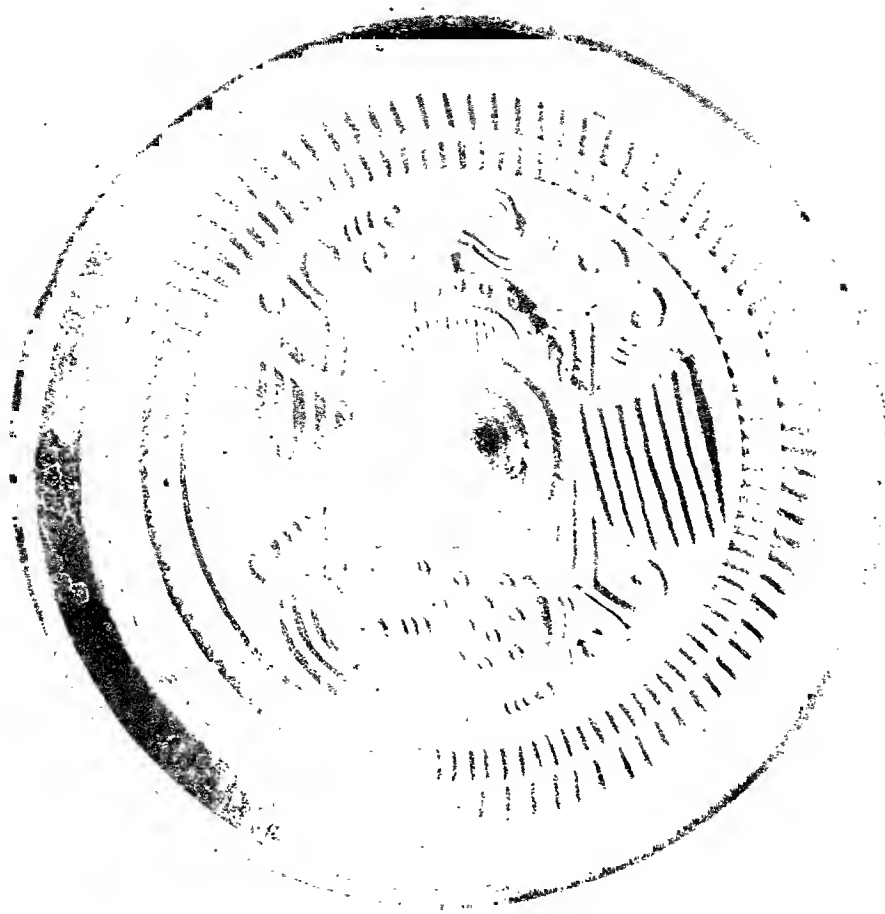


B

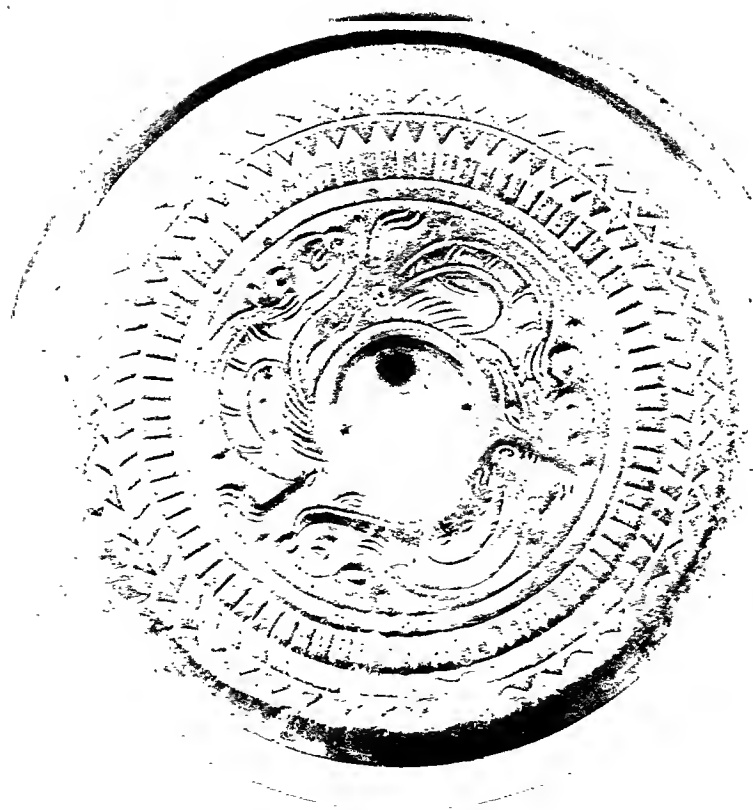
Miroirs sseu-chen-king, portant le symbole des quatre Directions
A. Coll. David Weill. — Coll. Ctesse Hallkeyl.



Miroir orné de quatre animaux fantaisistes et de «nuages».
Coll. Ctesse Halkcyl.

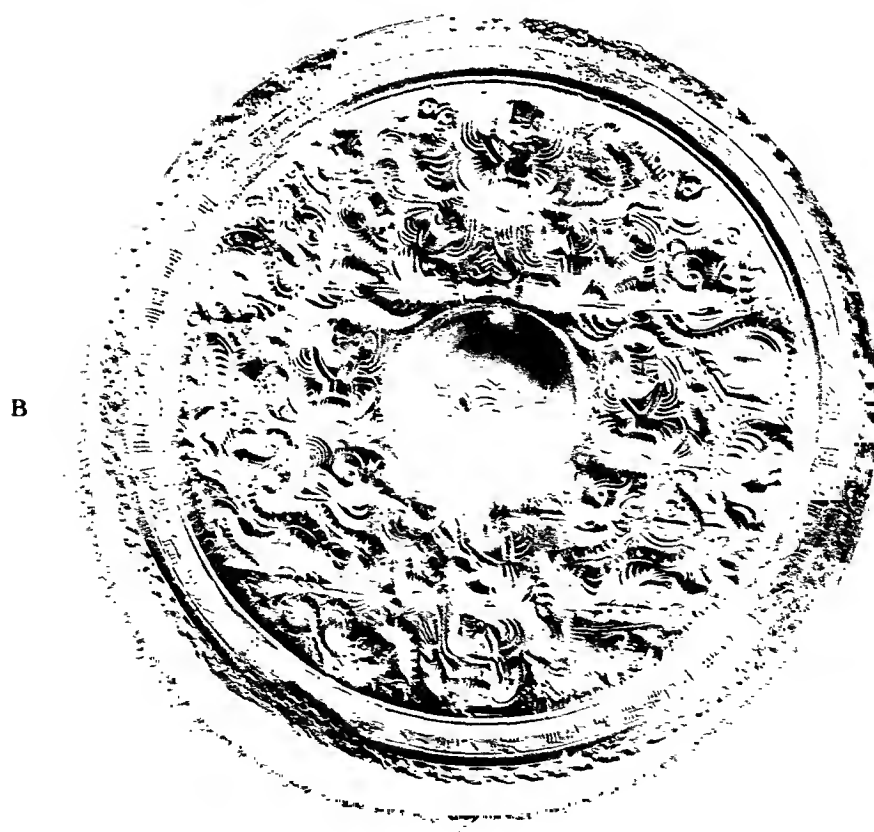
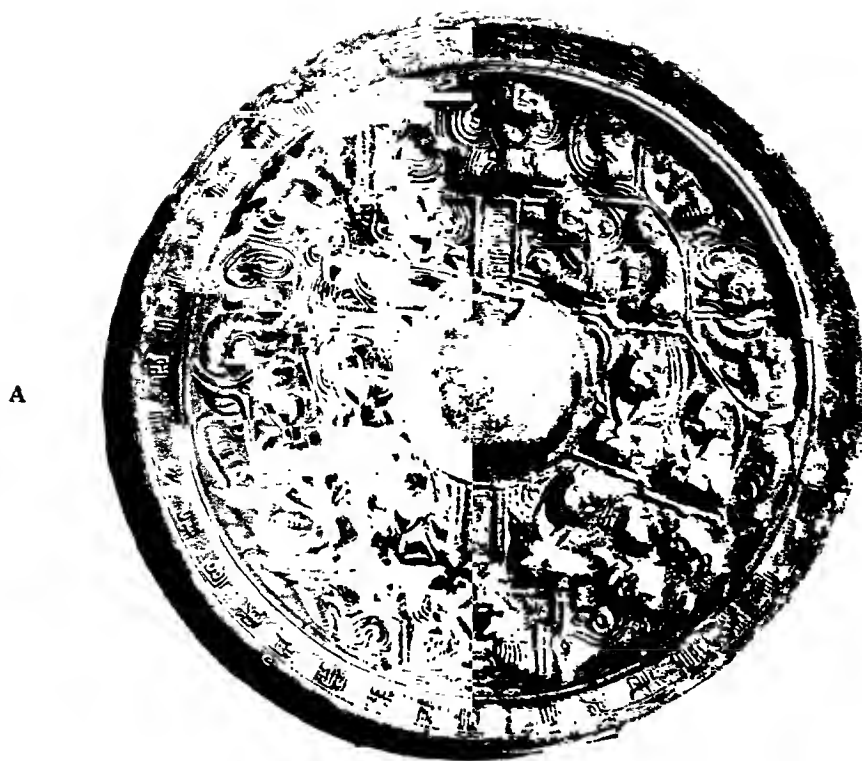


A

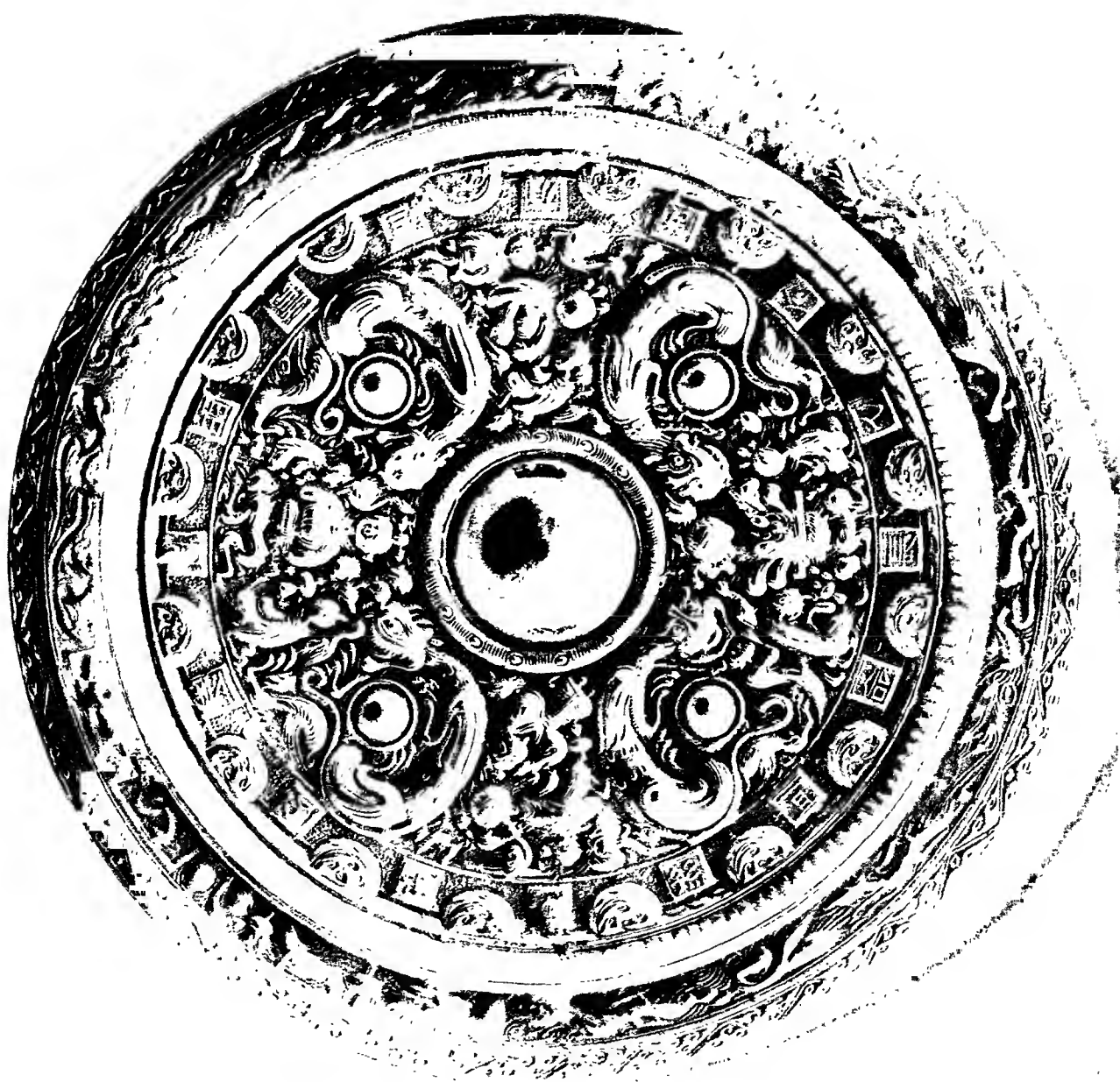


B

A. Miroir orné d'un grand oiseau. *Coll. Sirén.*
B. Miroir orné de trois dragons. *Coll. Ctesse Hallwyl.*



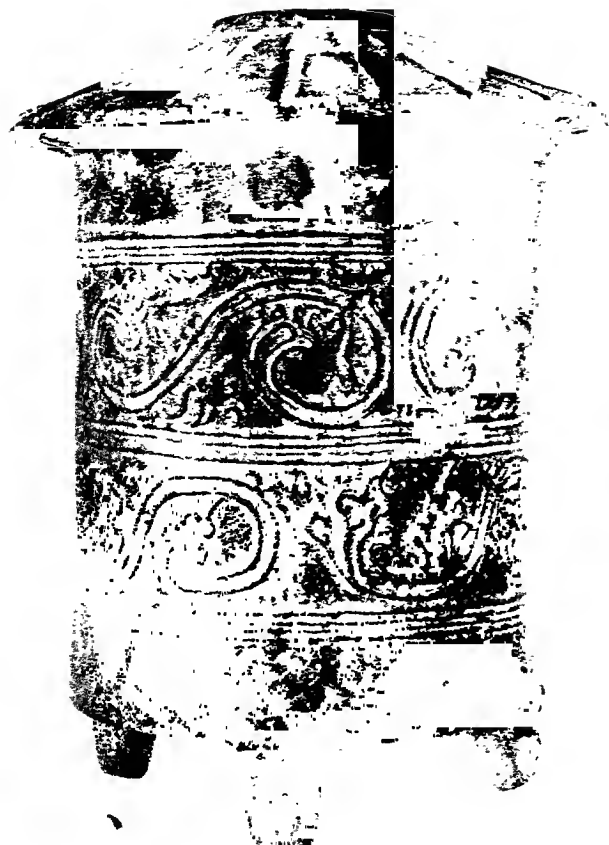
A. Miroir orné de personnages taoïques. *Nationalmuseum, Stockholm.*
B. Miroir orné de personnages taoïques et de dragons. *Coll. Ctesse Hallwyl.*



Miroir orné de quatre dragons; groupes de déités taoïques et d'orants.
C.E.A. (O.S.).



Miroir orné de déités taoïques et de grands dragons.
Coll. Ctesse Hallwyl.



A

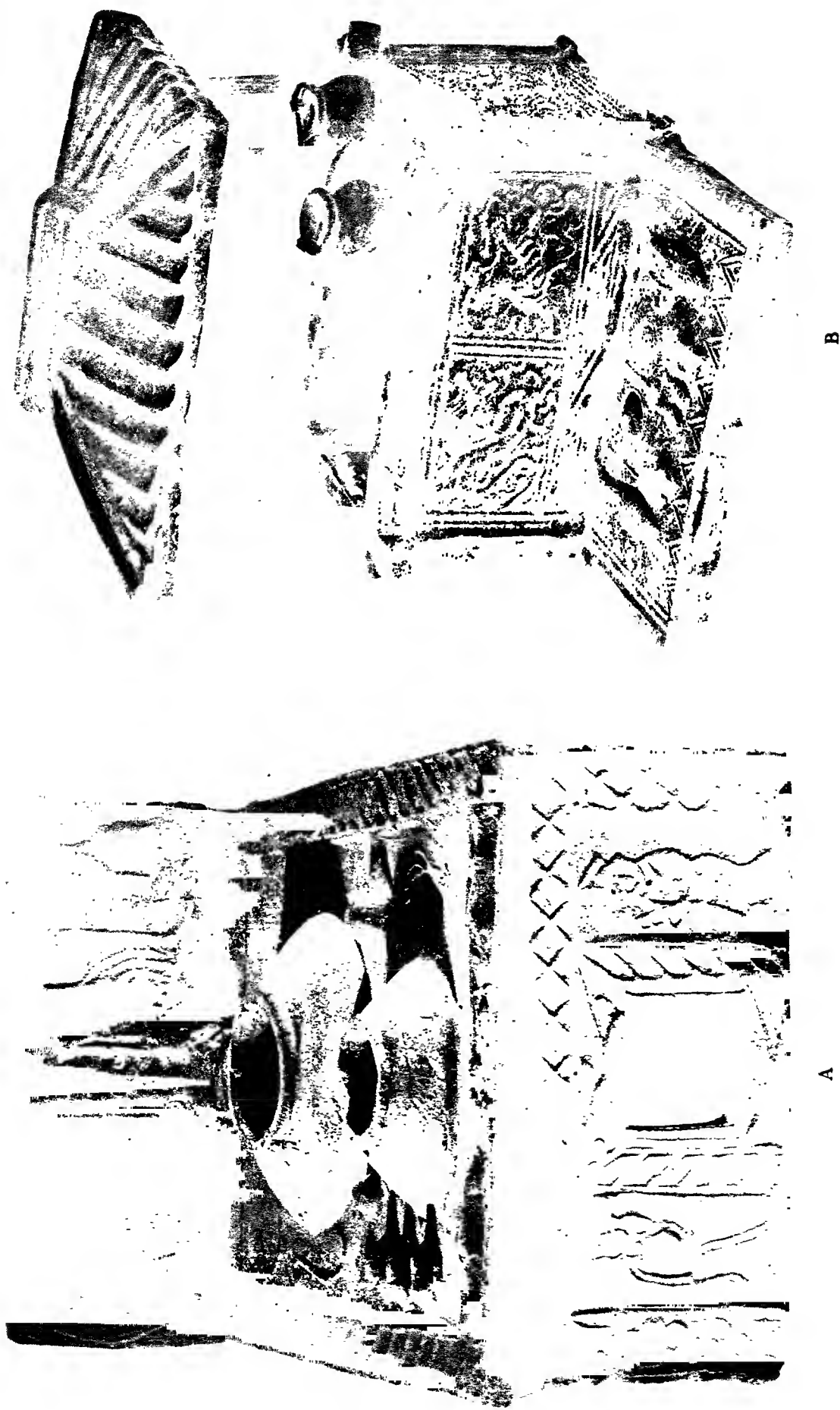


B



C

A. Urne-grenier; poterie à glais vert. *Field Museum, Chicago.*
 B. *Ting* : poterie peinte. *C. E. A.* — C. Petite coupe. *Coll. Sirén.*



Ustensiles funéraires en terre-cuite non vernissée.
A. Un fourneau de cuisine. C. H. A. — B. Un puits. C. H. A. (O.S.).



A



B



C

Statuettes funéraires.

A. Hibou, terre-cuite coloriée. *Musée Cernuschi.*

B. Gardien de tombeau, terre-cuite sans glacis. *Musée Cernuschi.*

C. Charrette attelée d'un bœuf; terre-cuite non peinte. *Coll. Eumorfopoulos.*



A



B



C

Statuettes funéraires.

A. Deux gardiens. Terre-cuite coloriée. *Royal Ontario Museum, Toronto.*
B, C. Un vieux couple. Grandes statuettes non coloriées *Ex coll. Worch, Berlin.*



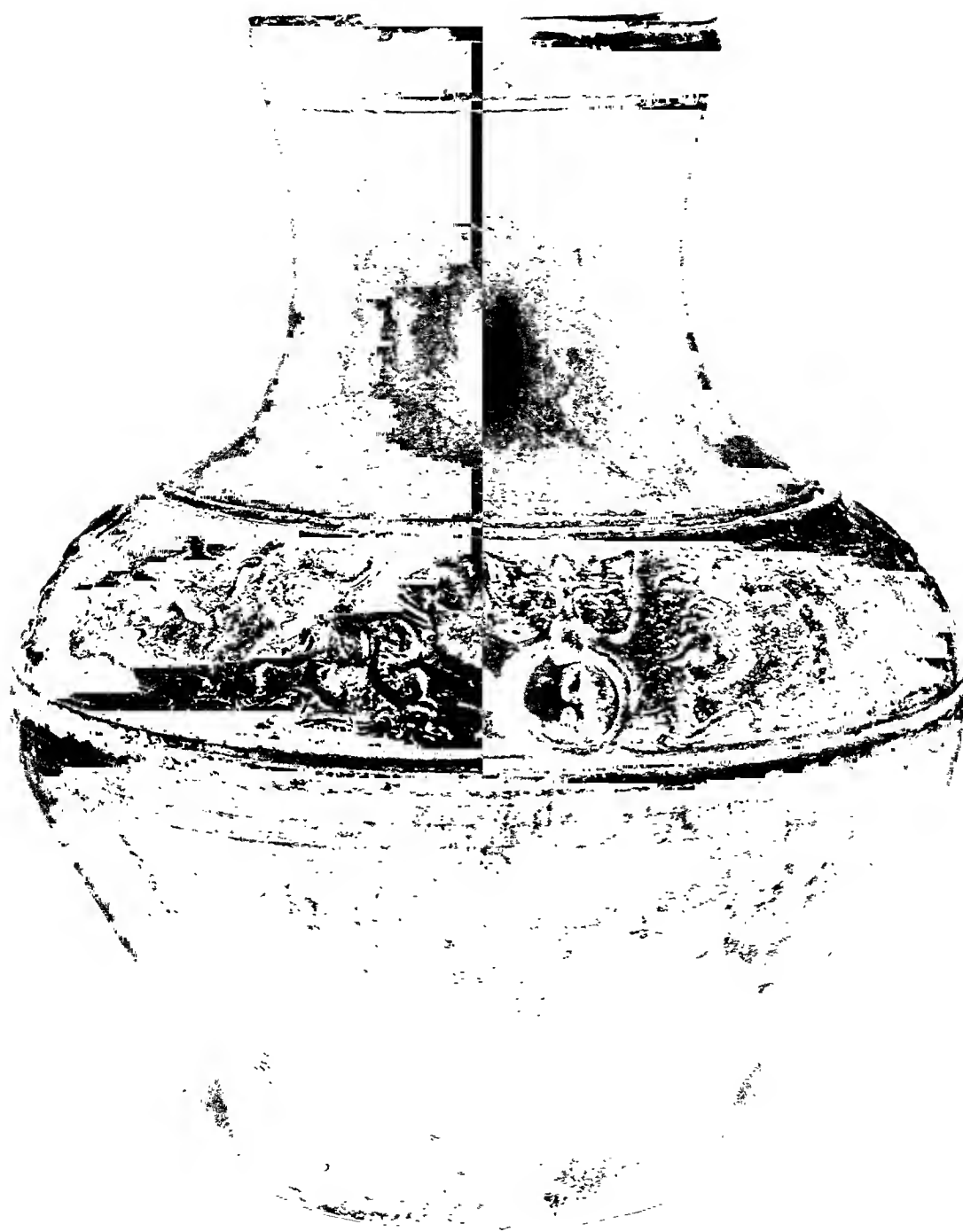
Deux statuettes de jeunes femmes. *Royal Ontario Museum, Toronto.*



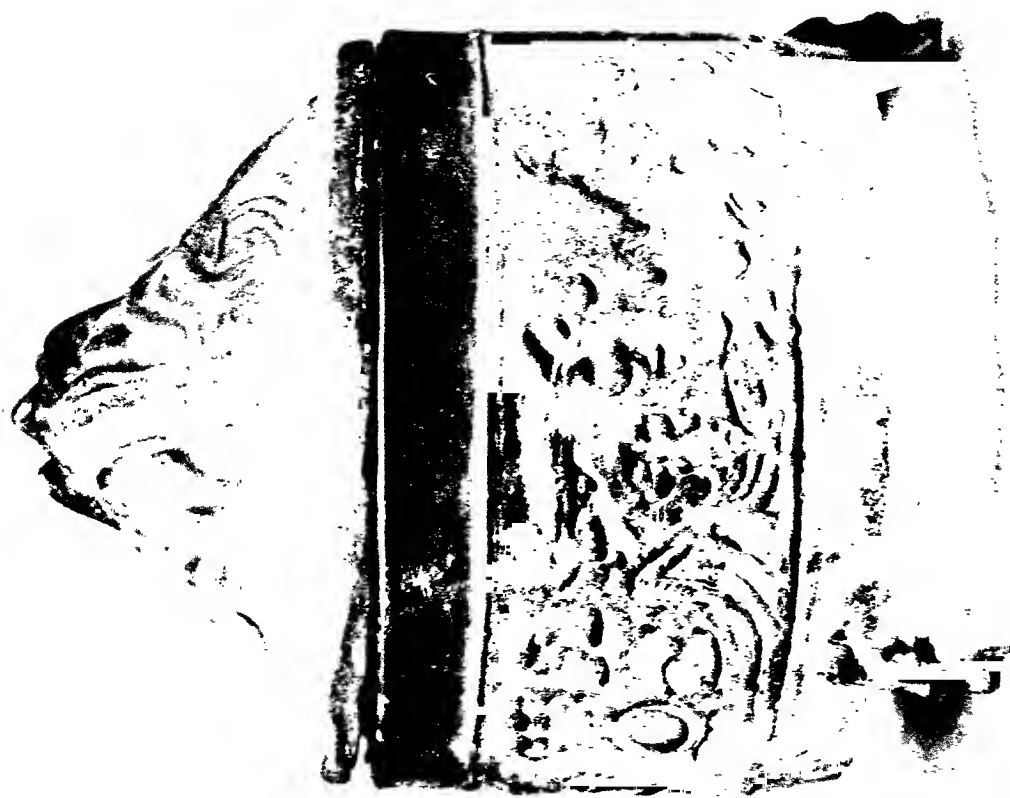
Bouilloire sur trépied (*hien*). Terre-cuite peinte. Coll. Sirén.



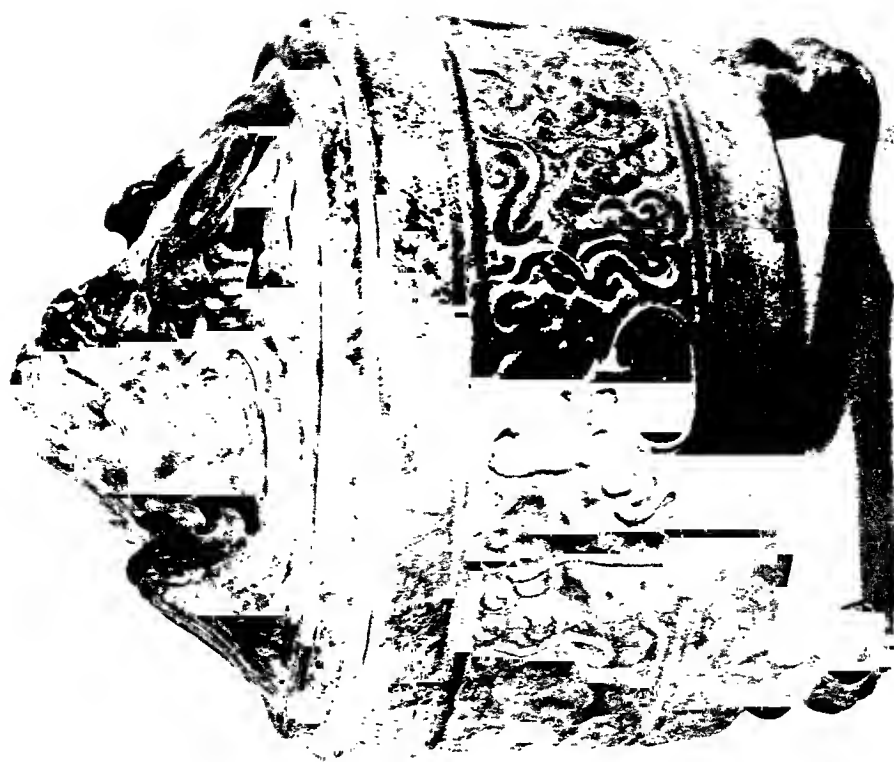
Hou avec couvercle. Terre-cuite peinte. *Coll. Sirén.*



Hou avec bordure d'animaux courant. Terre-cuite à glacis vert.
Coll. Dr. Hultmark, Stockholm.



A



B

A. « Hill jars » à frise d'animaux. Terre-cuite à glais vert.
A. S. A. R. le prince héritier de Suède. — B. Coll. Dr. Hultmark, Stockholm.



Hou orné d'une frise de scènes de chasse. Terre-cuite à glacis vert.
Coll. Eumorfopoulos.



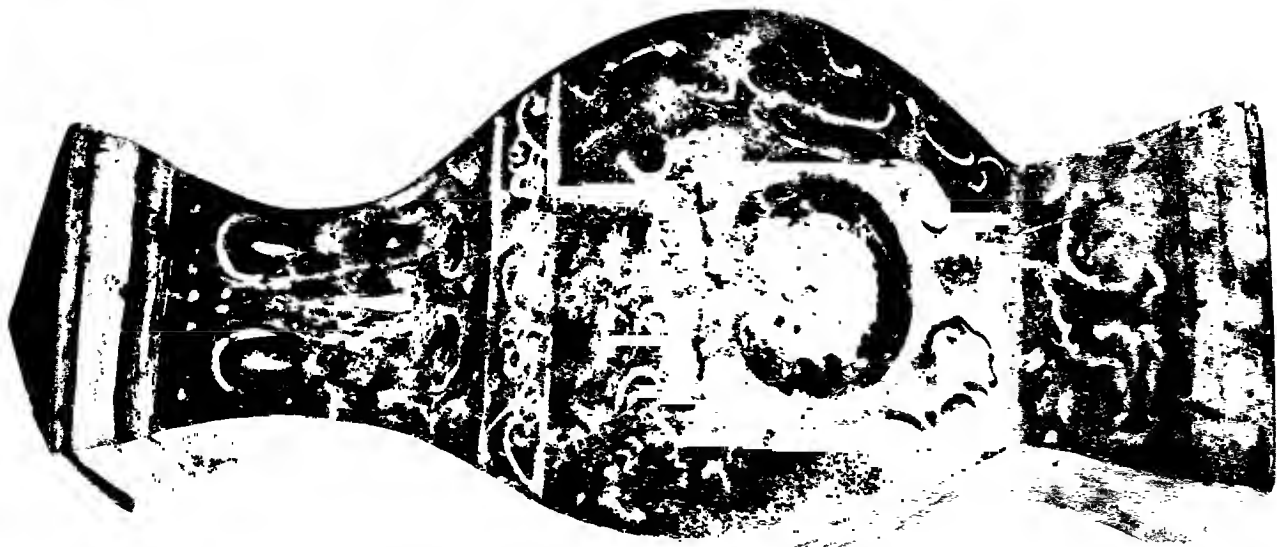
A. Urne cylindrique ; frise animalière. Terre-cuite à glacis vert. C.E.A. (O.S.).
B. Scène de chasse : détail de la frise qui orne le *hou* de la planche 81. Coll. Eumorfopoulos.



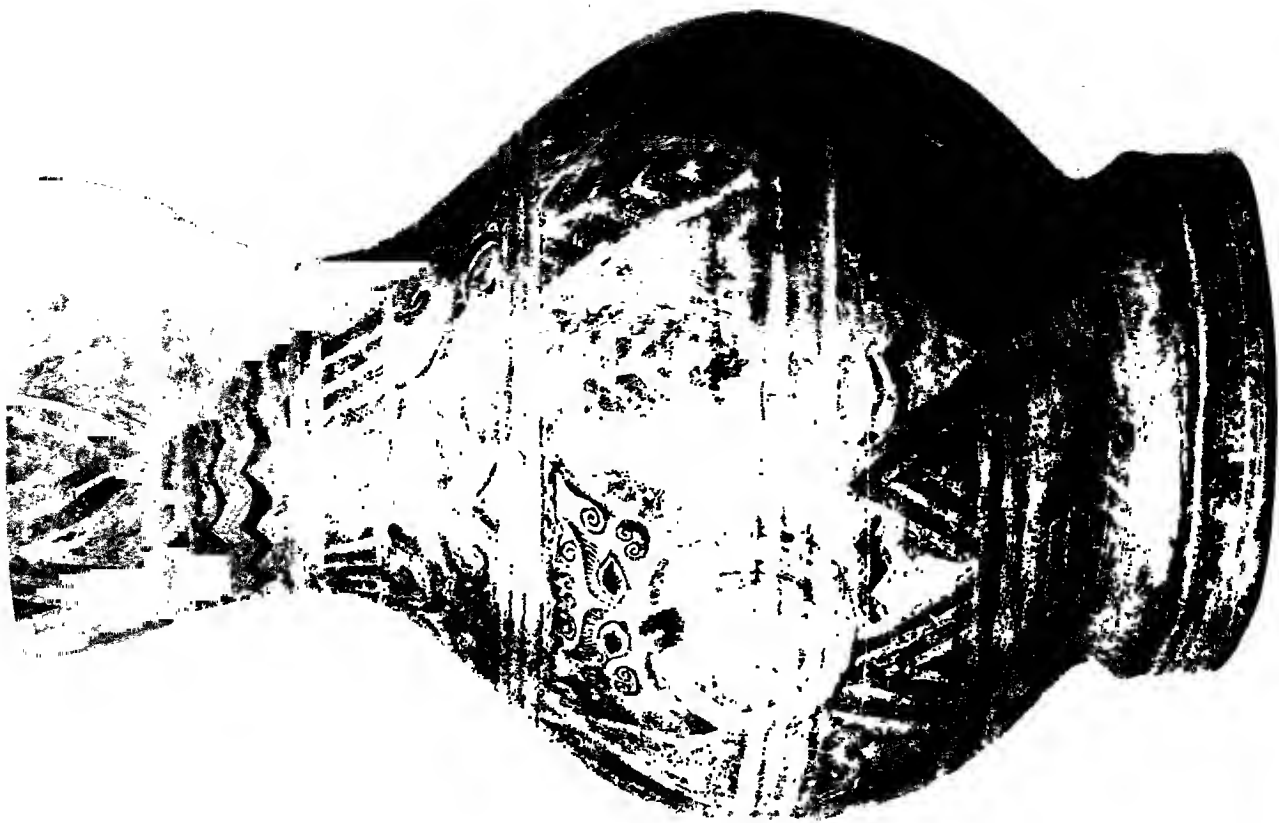
Gourde ornée d'une grande palmette. Terre rougeâtre à glacis vert.
Coll. R. Koechlin.



A. Aiguïère datée de l'an 52 avant J.-C. Grès portant des traces de glacis jaunâtre. *Field Museum, Chicago.*
B. Pot. Grès en partie recouvert d'un glacis brunâtre. *Coll. Dr. Hultmark, Stockholm.*



A



B

A. *Hou carré*. Terre grisâtre peinte. C.E.A.
B. *Hou rond* Terre-cuite peinte. *Ex coll. Wamnick.*



Grand *hou*; ornements peints en clair sur la terre grisâtre. C.E.A.

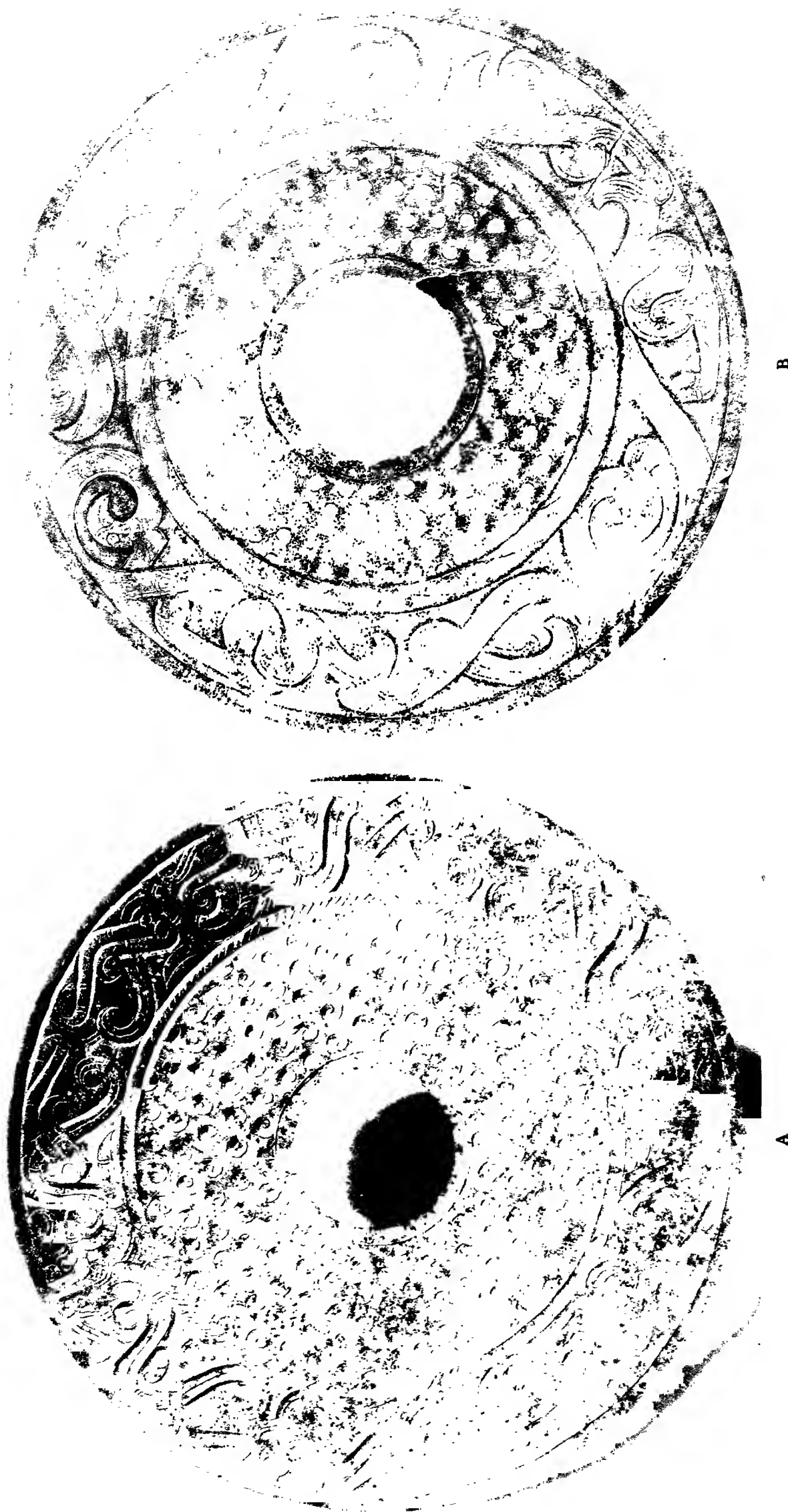


A



B

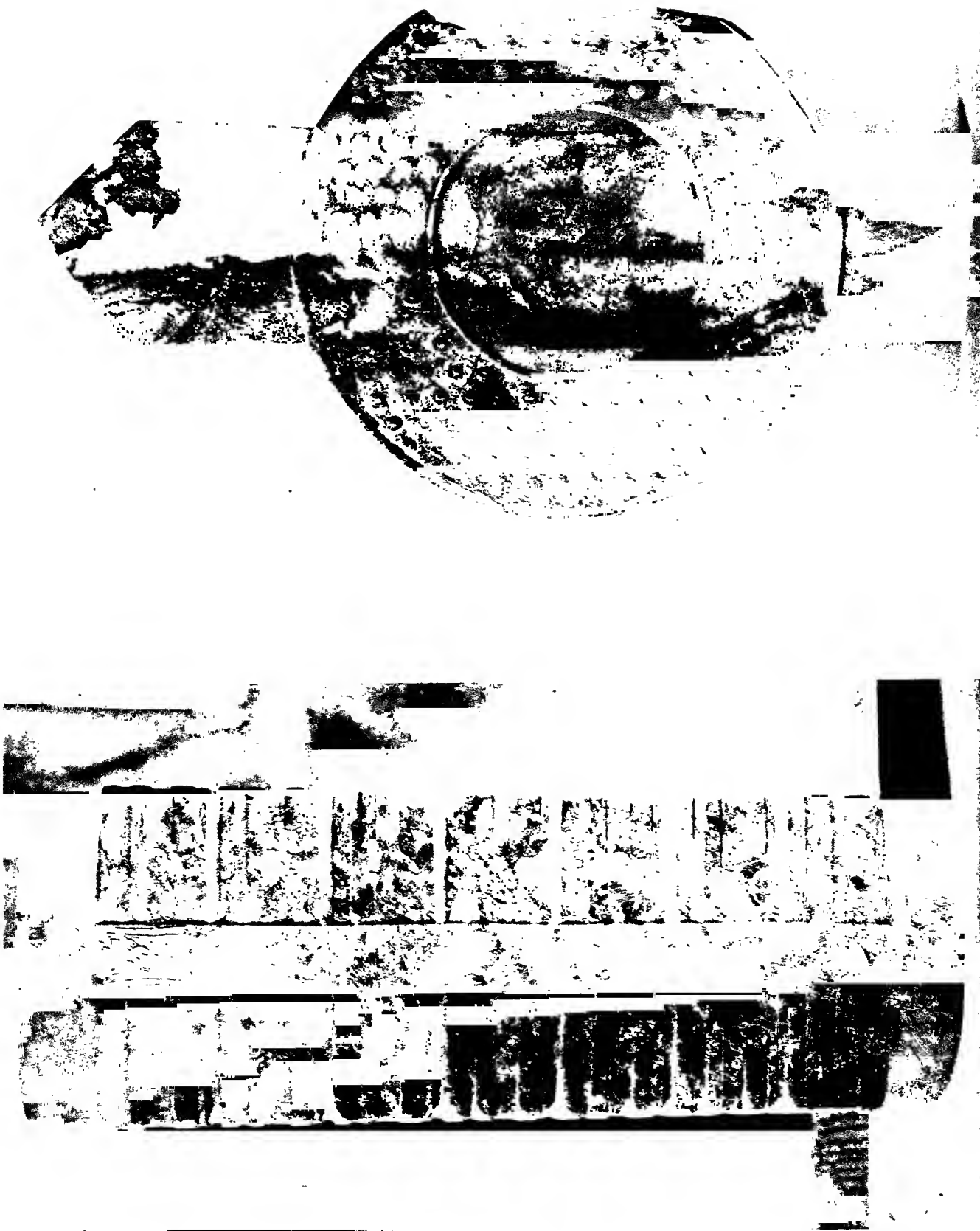
Deux détails d'une frise de scènes de chasse peinte sur un *hou*.
Ex coll. C. T. Loo et Cie.



B

A

A. *Pi* en jade ; décor grainé, bordure gravée de dragons en rinceaux. Coll. Dr. Gieseler.
 B. *Pi* en jade ; décor grainé et bordure de serpents. Provenant d'une sépulture de Ping-yang. Musée de Séoul.



A

B

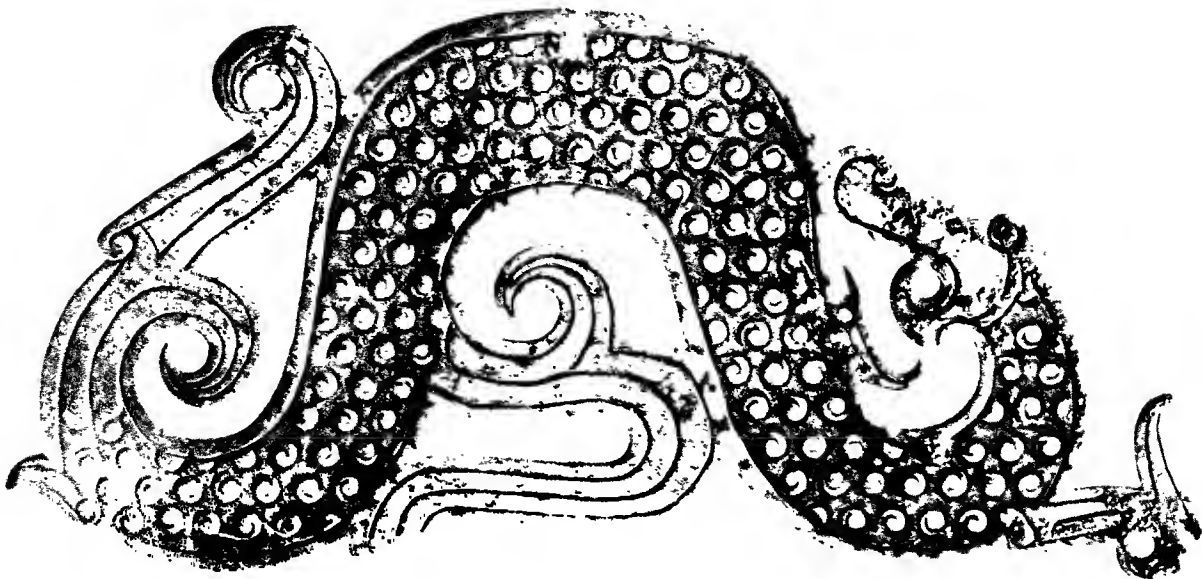
A. *Ts'ong* de jade, aux arrêtes ornées de trigrammes. Coll. Dr. Gieseler.
B. *Koui-pi* de jade, décor « grainé ». Coll. Eumorfopoulos.



Plaque de jade figurant un tigre. *Coll. Dr. Gieseler.*

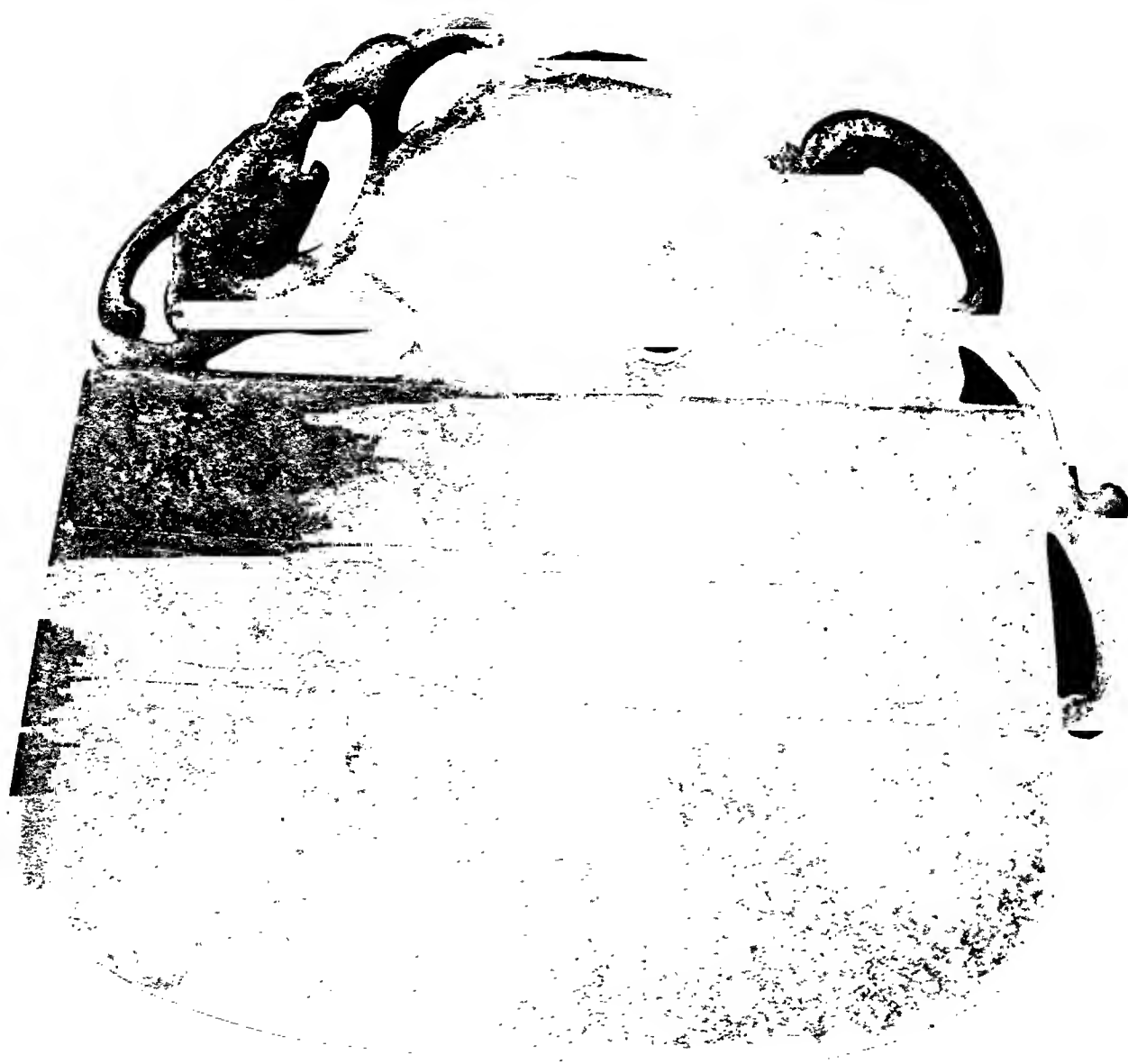


A

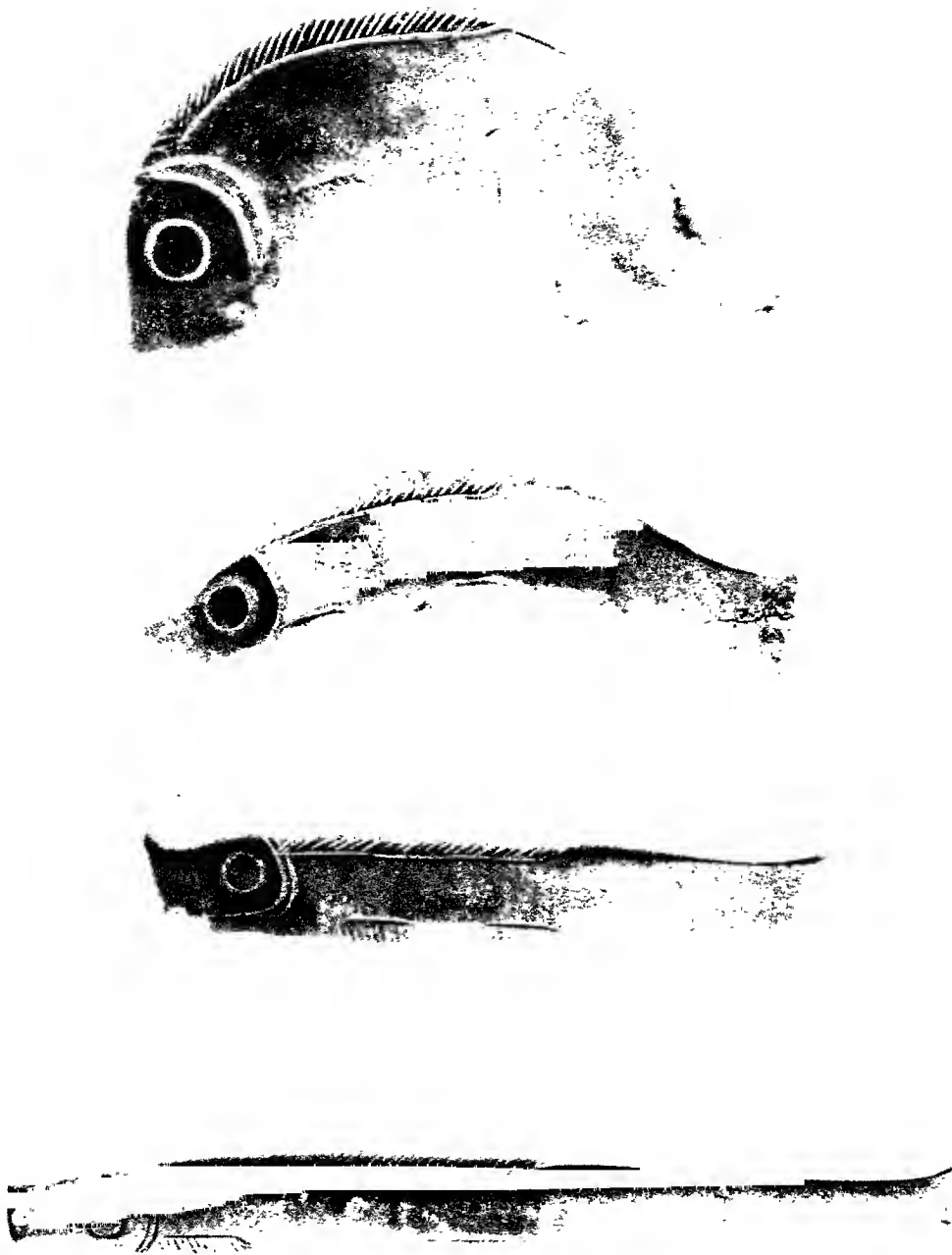


B

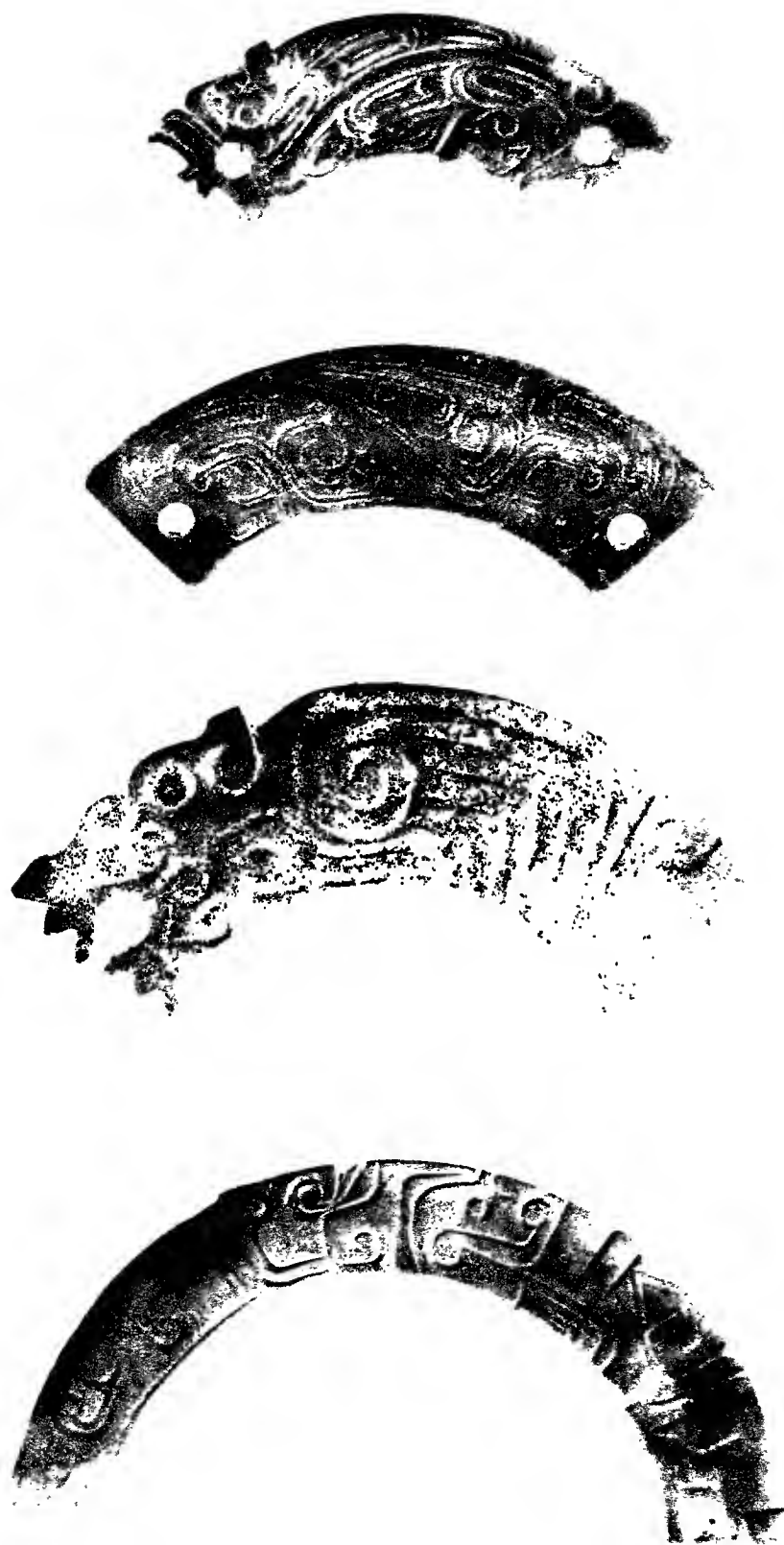
A. Deux « tigres » stylisés : jade à décor « grainé ». *Ex coll. Worch, Berlin.*
B. « Tigre » de jade. *Coll. Dr. Gieseler.*



Hache rituelle en jade, poignée en forme de dragon.
Coll. Eumorfopoulos.



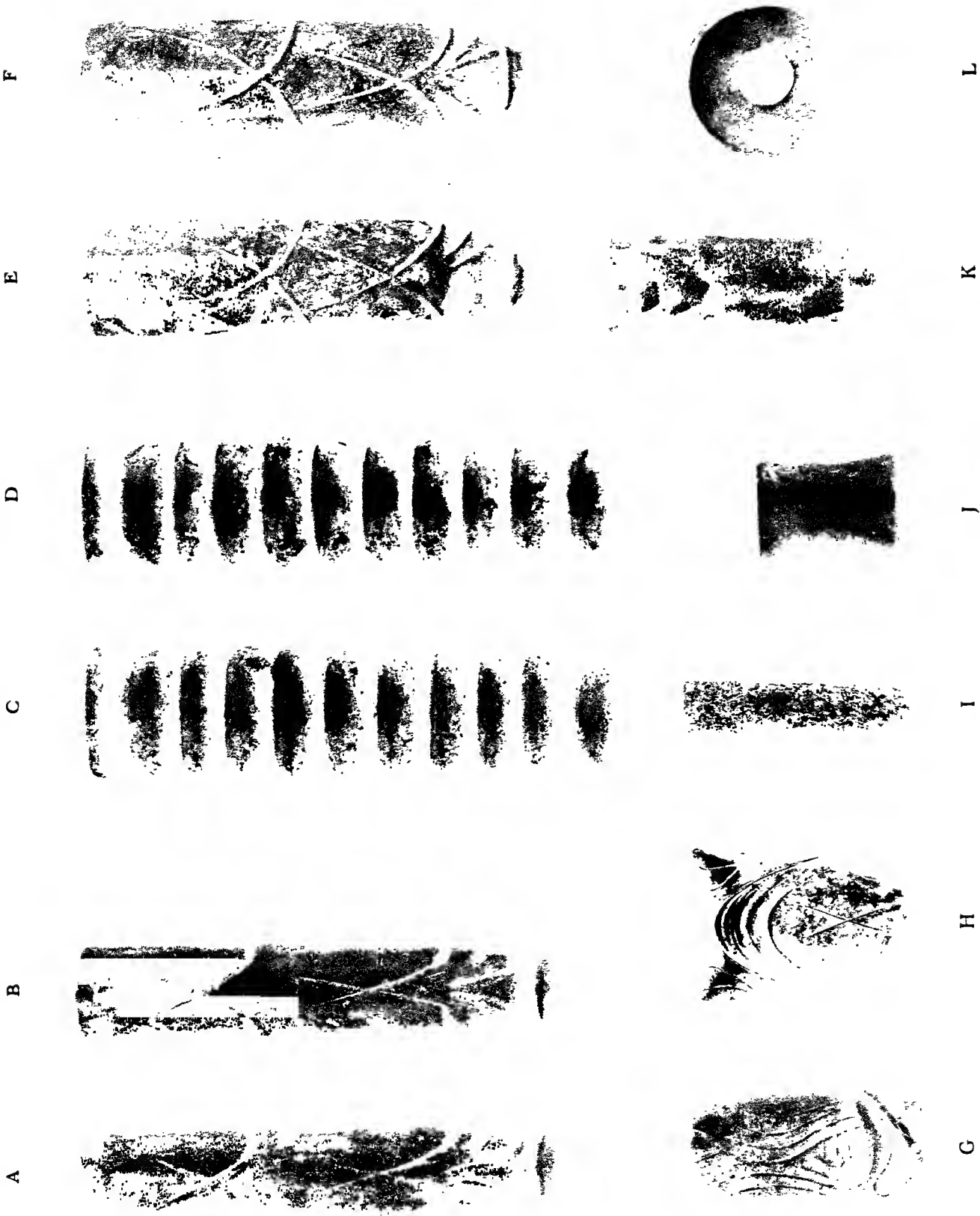
Quatre poissons de jade (*houang yu*). C. T. Loo et Cie.



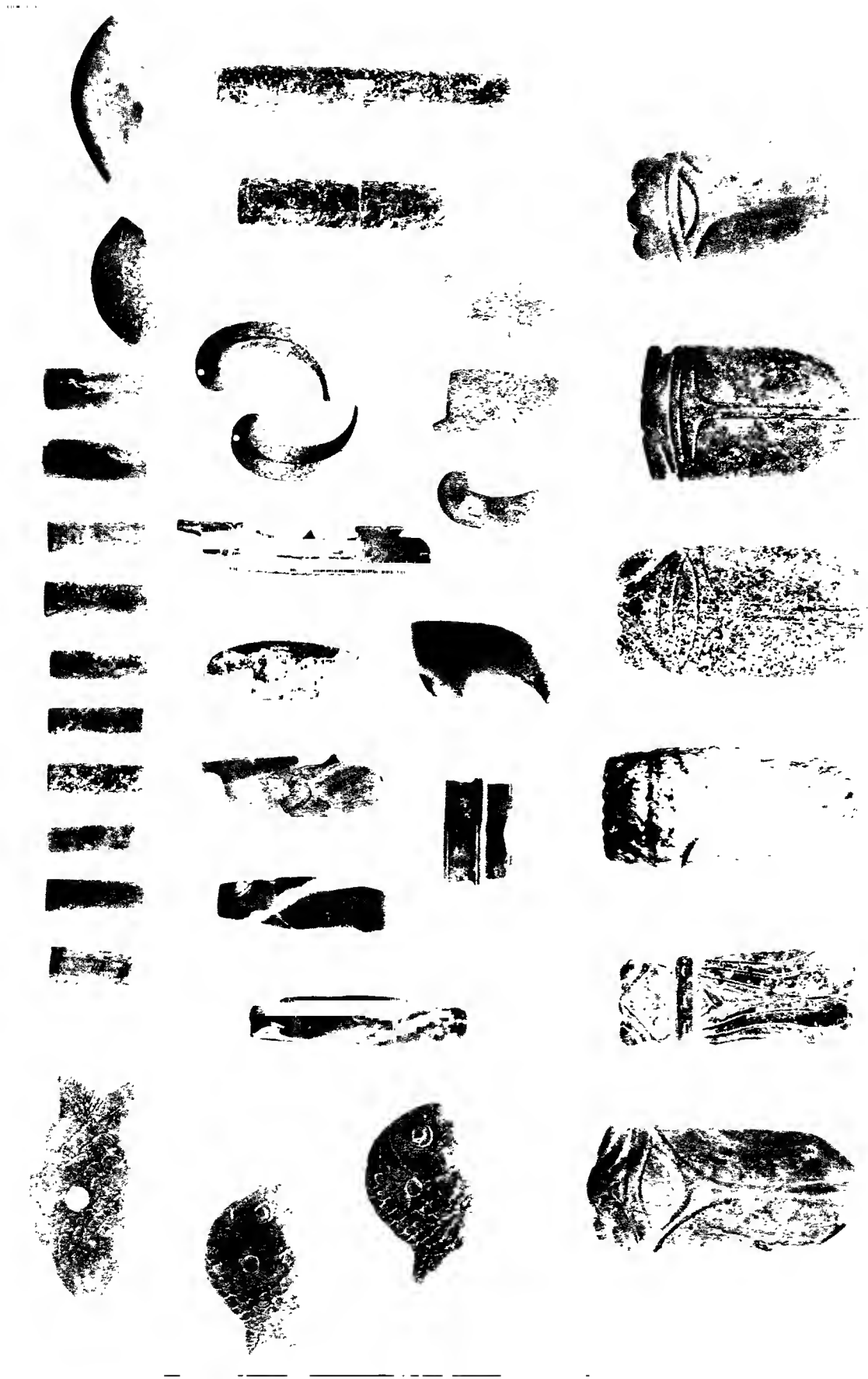
Quatre pendentifs de jade en forme de *houang*. C. T. Loo et Cie.



A. Six petites plaques de jade (ayant constitué un même pendentif ?).
Coll. Dr. Gieseler.
B. Cinq petites plaques de jade (probablement cousues au vêtement). *C.E.A. (O.S.).*



A, B, C, D, E, F. Bâtons de jade placés sous l'aisselle des défunts ou dans leur main.
G, H. Cigales placées sur la langue du mort. — I. Bouchon de jade. — J, K, L. Jades funéraires en forme de bobine.
C.E.A. (O.S.).



Jades destinées à la parure des morts. C.E.A. (O.S.).



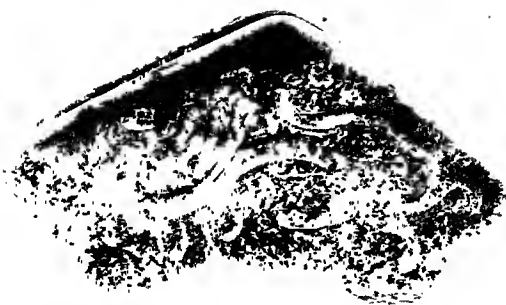
A



B



C



D



E



F



G



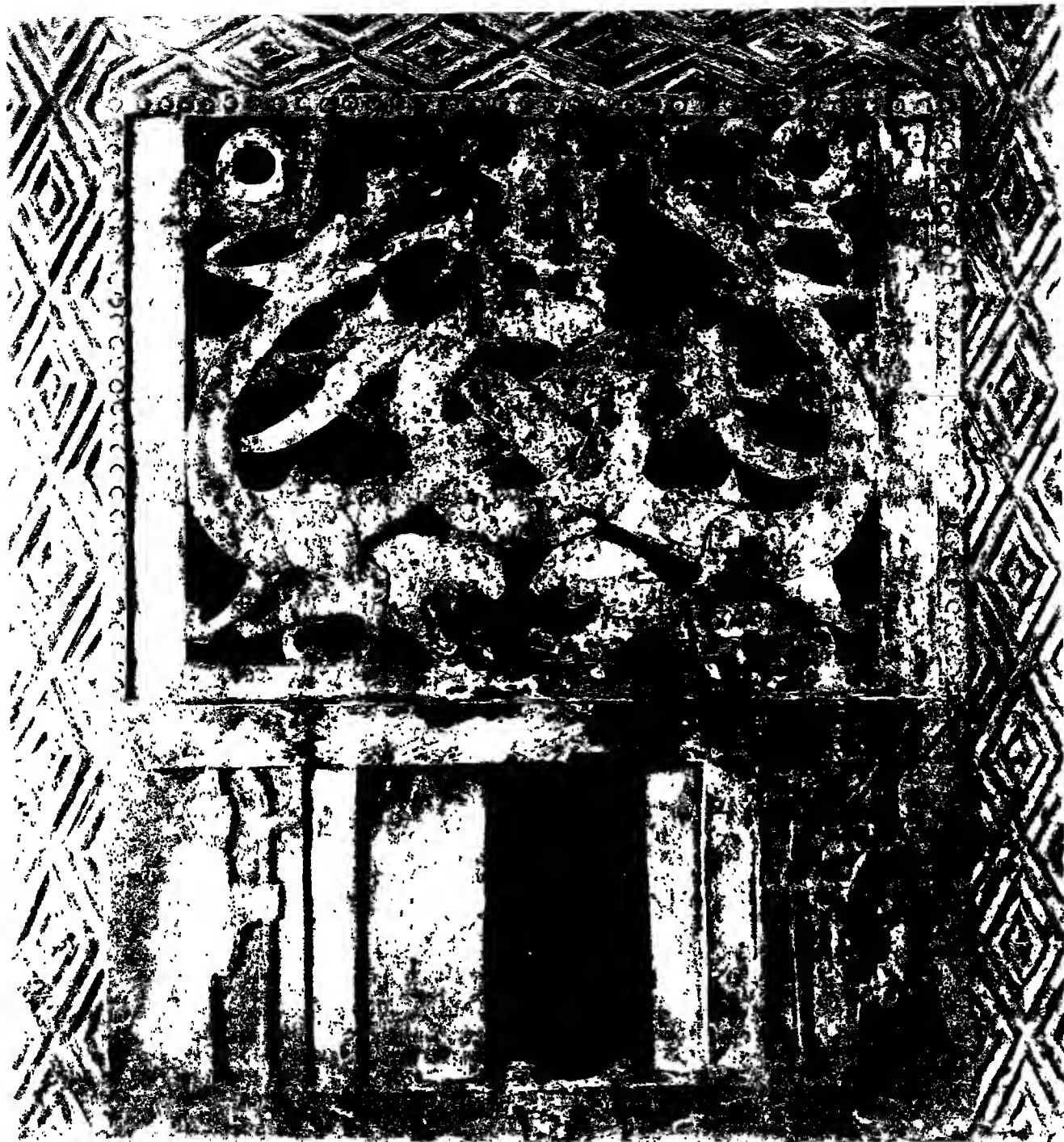
H

A. Boucle de jade pour le fourreau de sabre. — B. Anneau de jade orné d'un dragon.
C.E.A. (O.S.).

C. Ouvre-nœuds en jade, tête de biche. Coll. R. Koechlin.
Gardes de sabre en jade.

D. Coll. R. Koechlin. — E, G. C.E.A. (O.S.). — F. Coll. Dr. Gieseler.

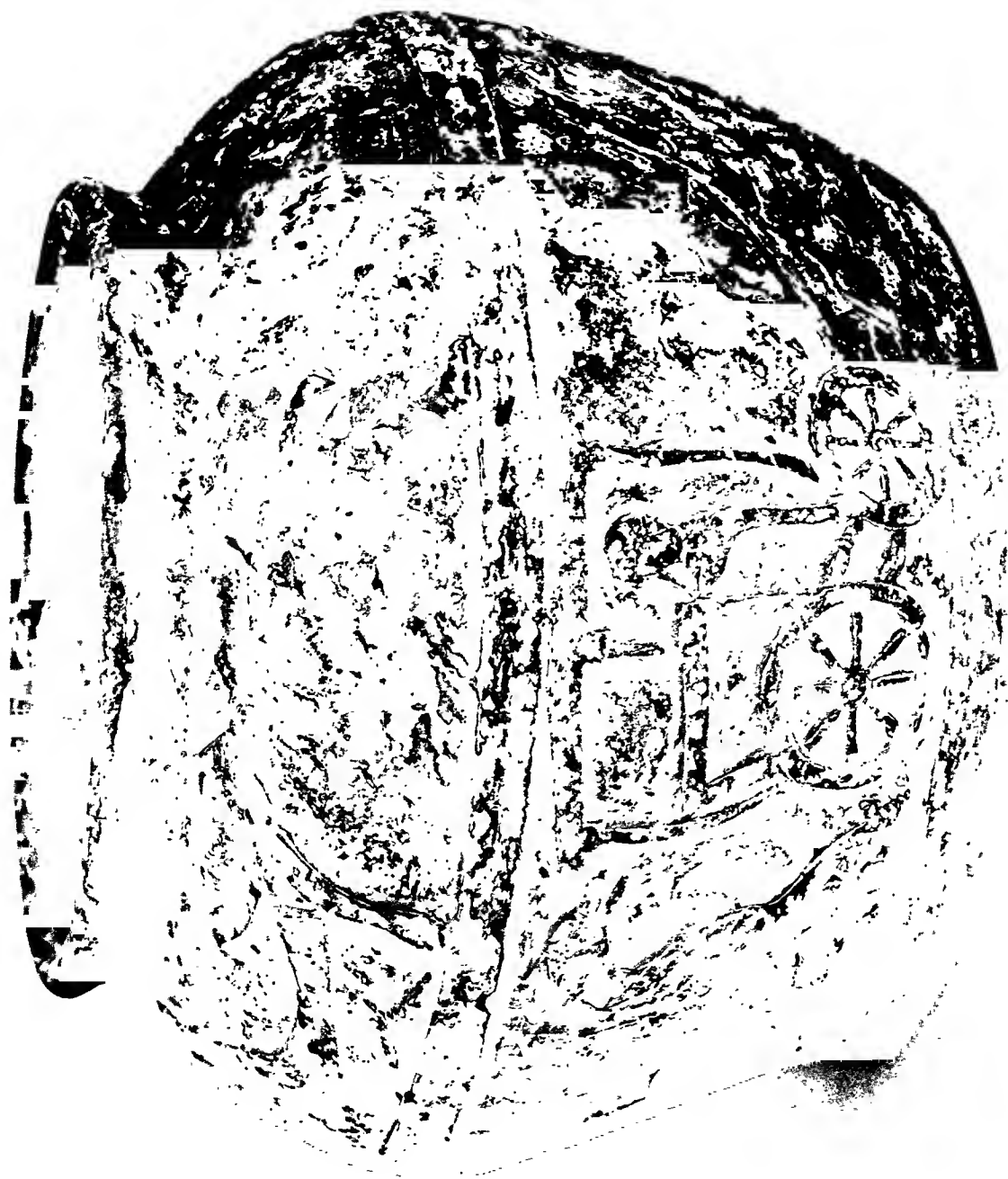
H. Sabre à garde de jade dans son fourreau à boucle de jade
provenant d'une sépulture de Ping-yang (Corée). Musée de Séoul.



Modèle de façade de tombeau. Terre-cuite peinte. C. E. A. (O.S.).



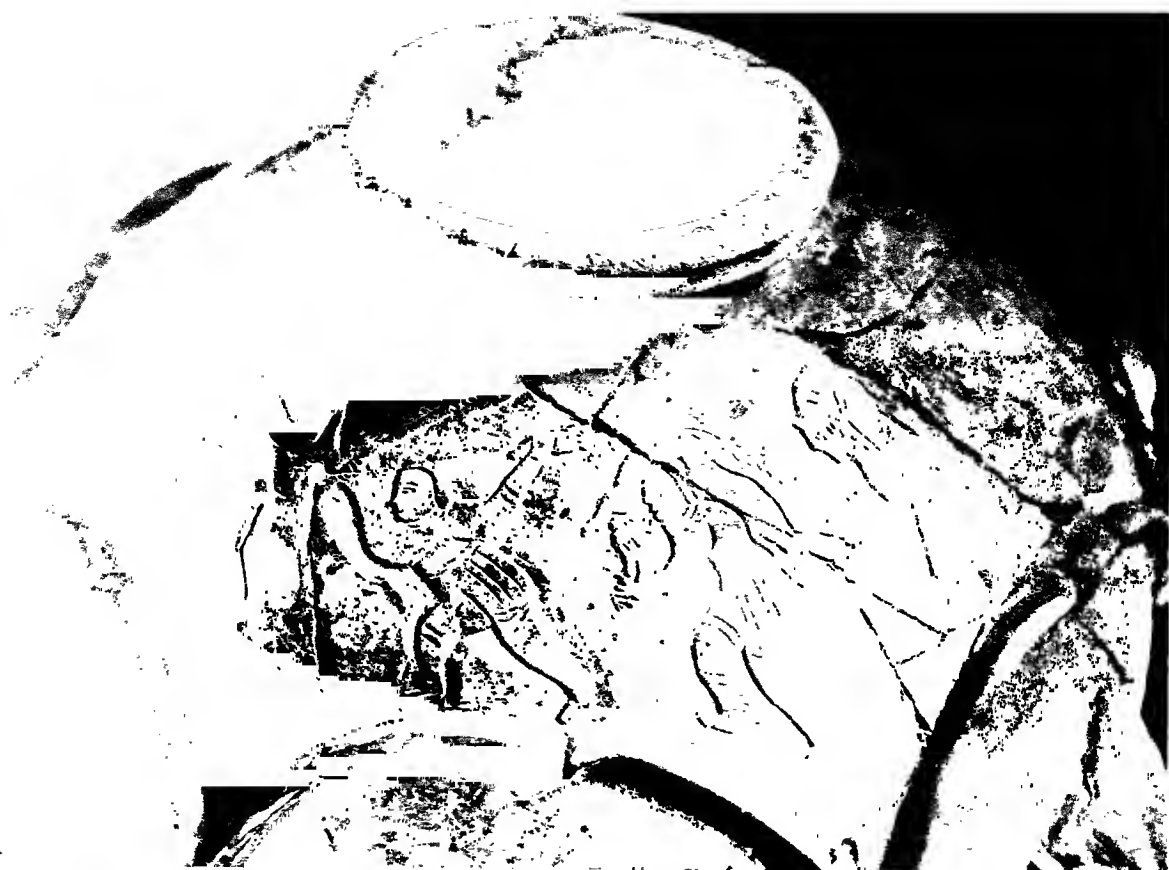
Motif de dragons provenant sans doute d'une façade de tombeau (v. planche précédente).
Terre-cuite peinte. *Art Institute, Chicago.*



Urne en céramique non vernissée ; figures d'hommes et d'animaux en relief plat.
British Museum.



Urne funéraire ornée de têtes d'éléphants et de lions. Terre-cuite peinte (v. pl. 103). *Louvre.*



A



B

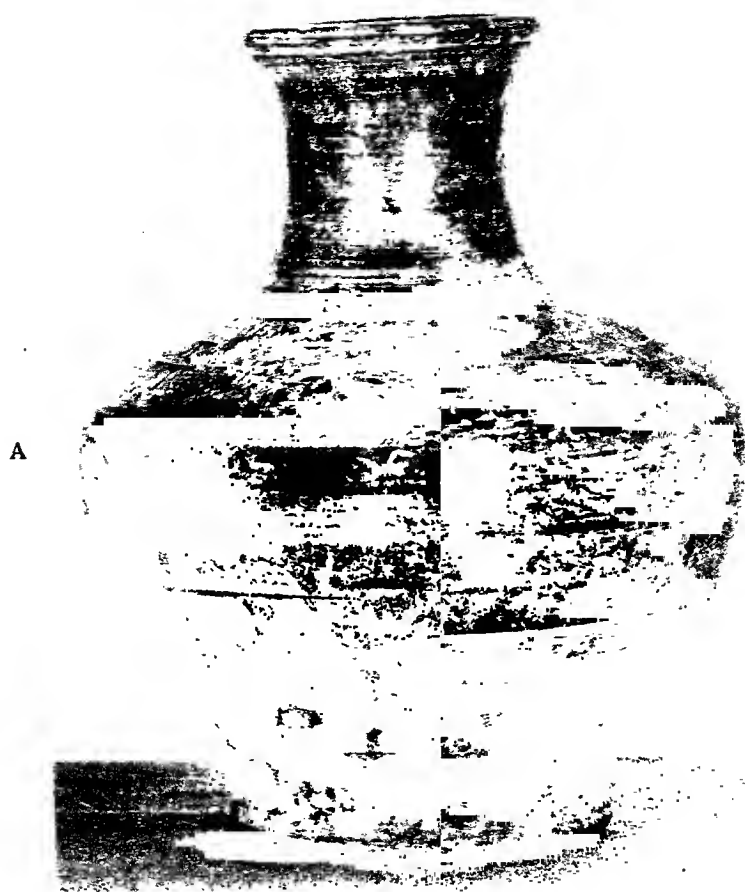
- A. Détail de la partie supérieure de l'urne reproduite pl. 102. *Louvre.*
 B. Vase à trois pieds. Terre-cuite, glacis jaune et vert. *Coll. Georges Salles.*



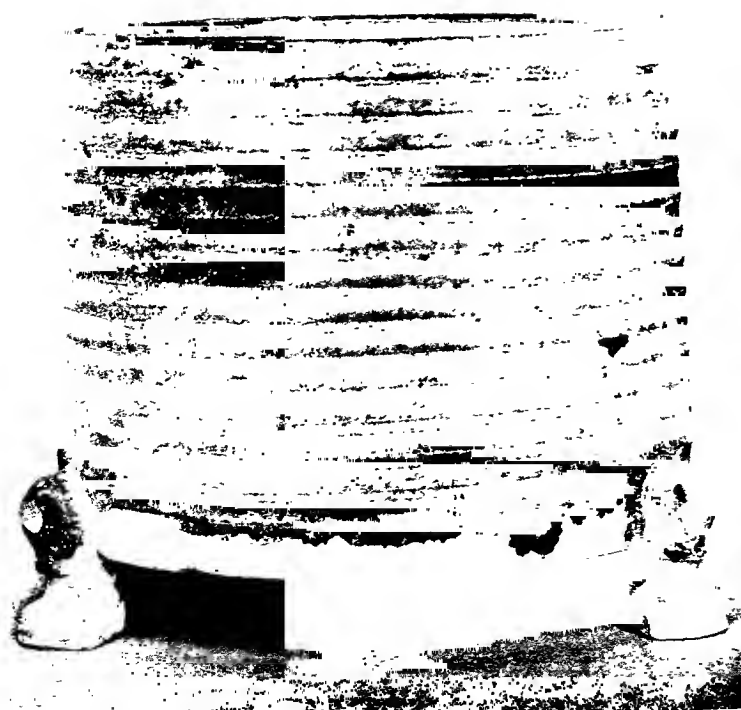
Vase en terre noire avec ornements polychromes peints sur fond blanc.
Coll. Eumorfopoulos.



Vase en terre noire avec ornements polychromes peints sur fond blanc.
Coll. H. Oppenheim.



A



B



C

A. Bouteille à ornements peints.
B. Urne cylindrique à trois pieds, mince glasis vert. — C. Pot à glasis vert.
Coll. Hellner, Stockholm.

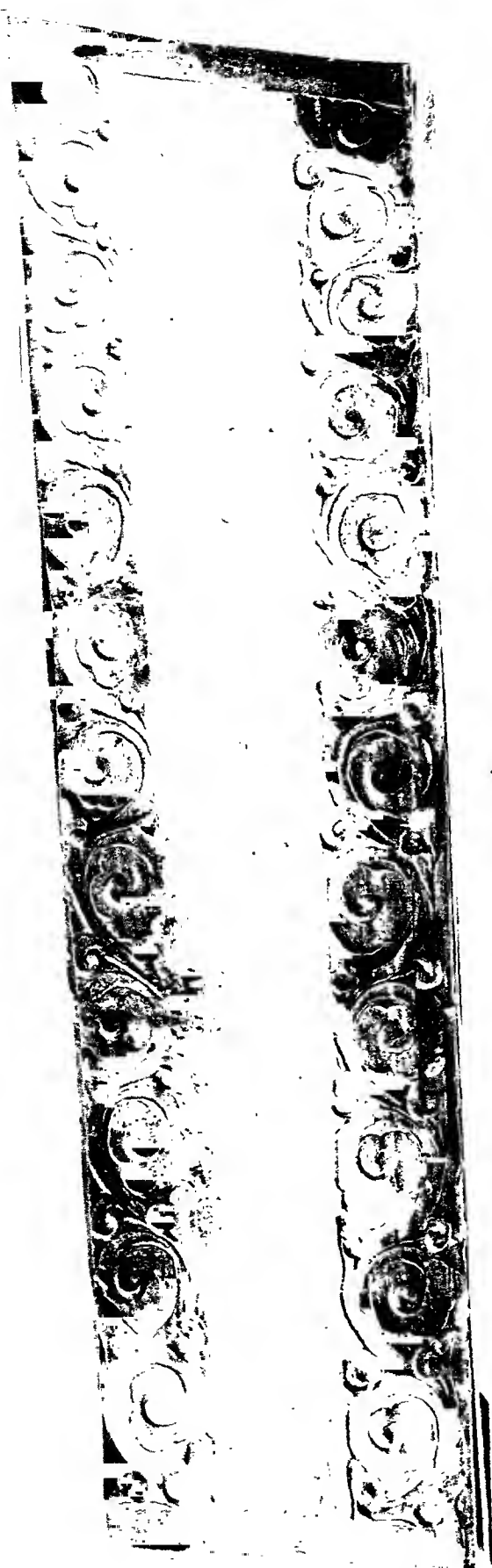


A



B

A. Urne cinéraire, dessins floraux sur fond blanc. *Coll. H. Oppenheim.*
B. Urne cinéraire, deux décors dans la même manière superposés. *Coll. Sirén.*

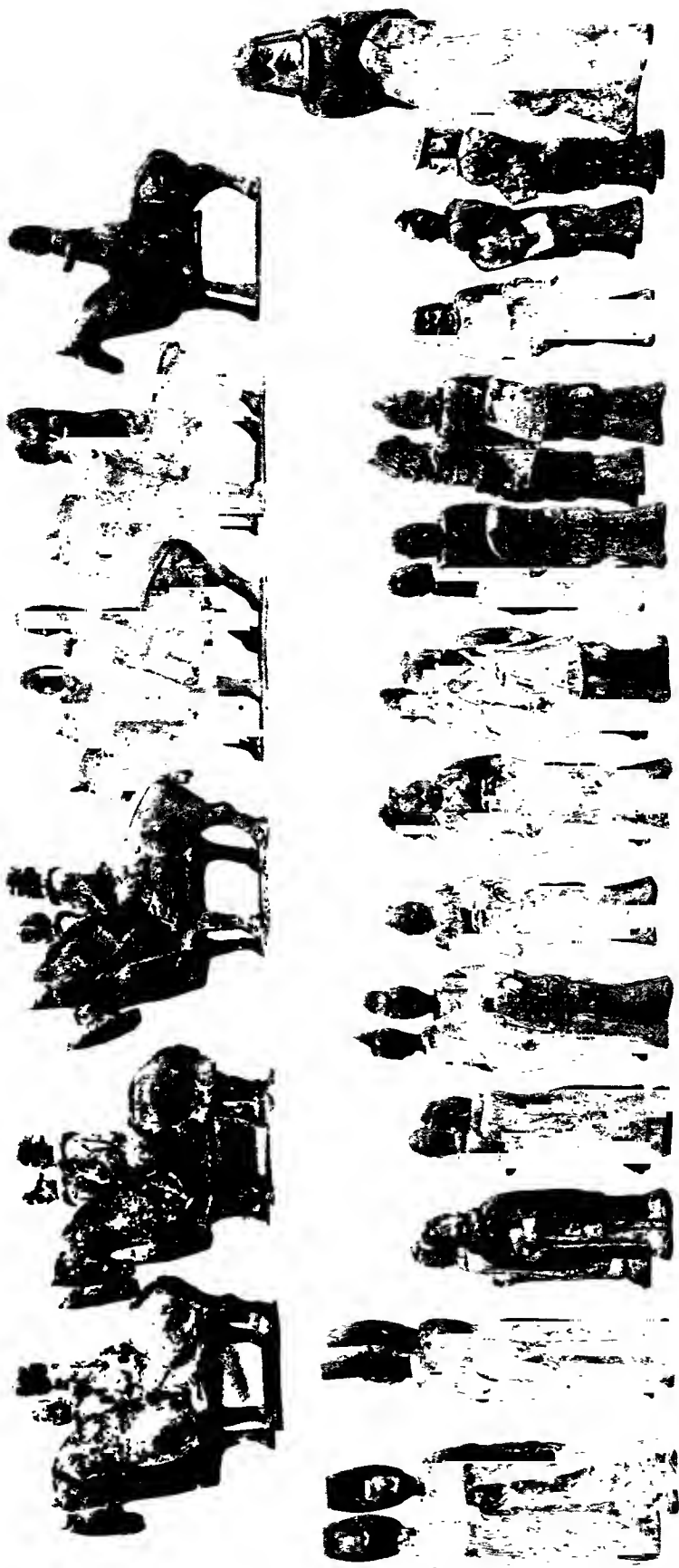


A

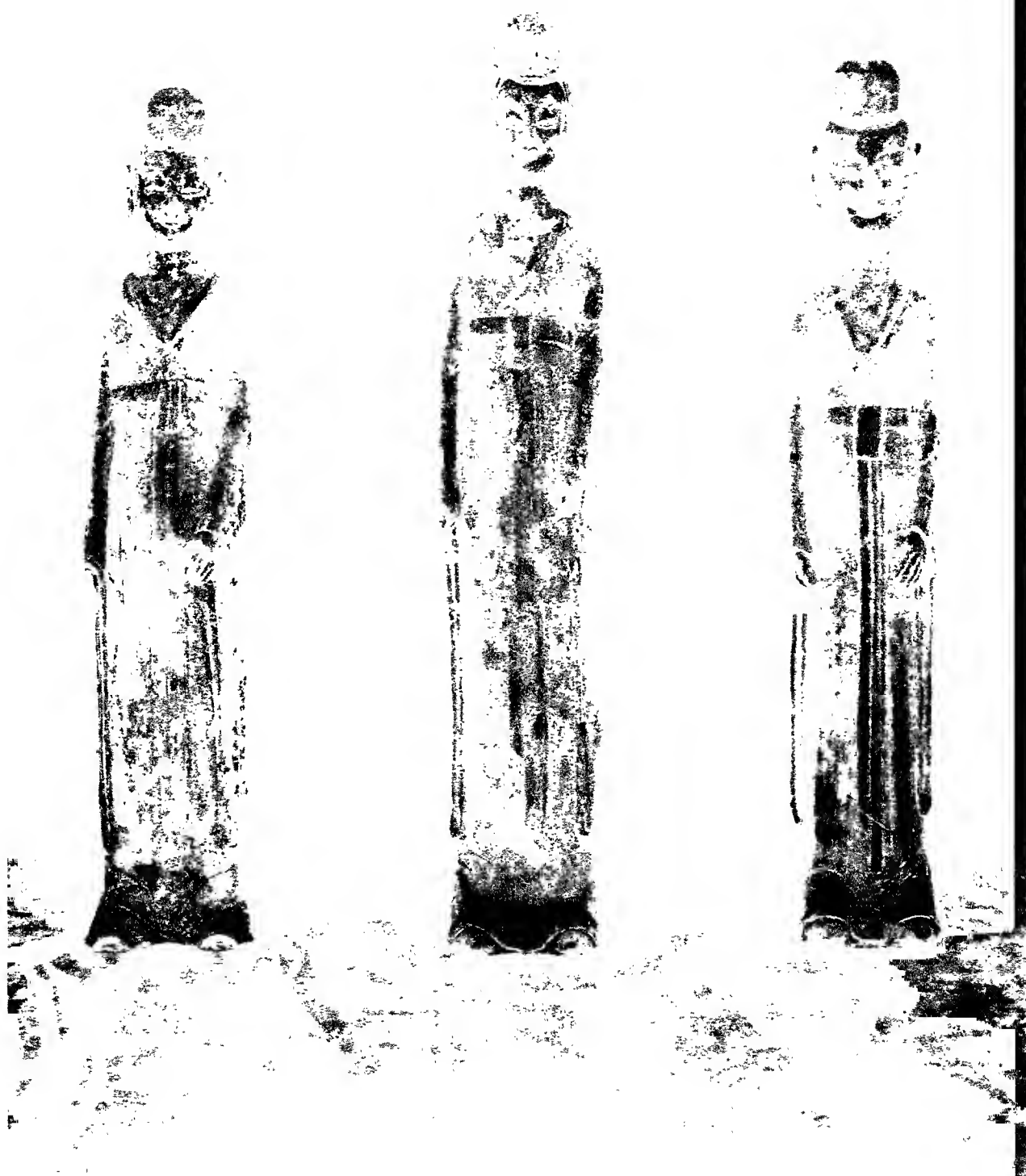


B

A. Bordures d'un petit sarcophage en terre-cuite vernissée. *British Museum.*
 B. Inscription du même sarcophage datée de 527.



Statuettes funéraires : fantassins, cavaliers, femmes de la noblesse. Terre grise, colorée sur enduit blanc.
Royal Ontario Museum, Toronto.



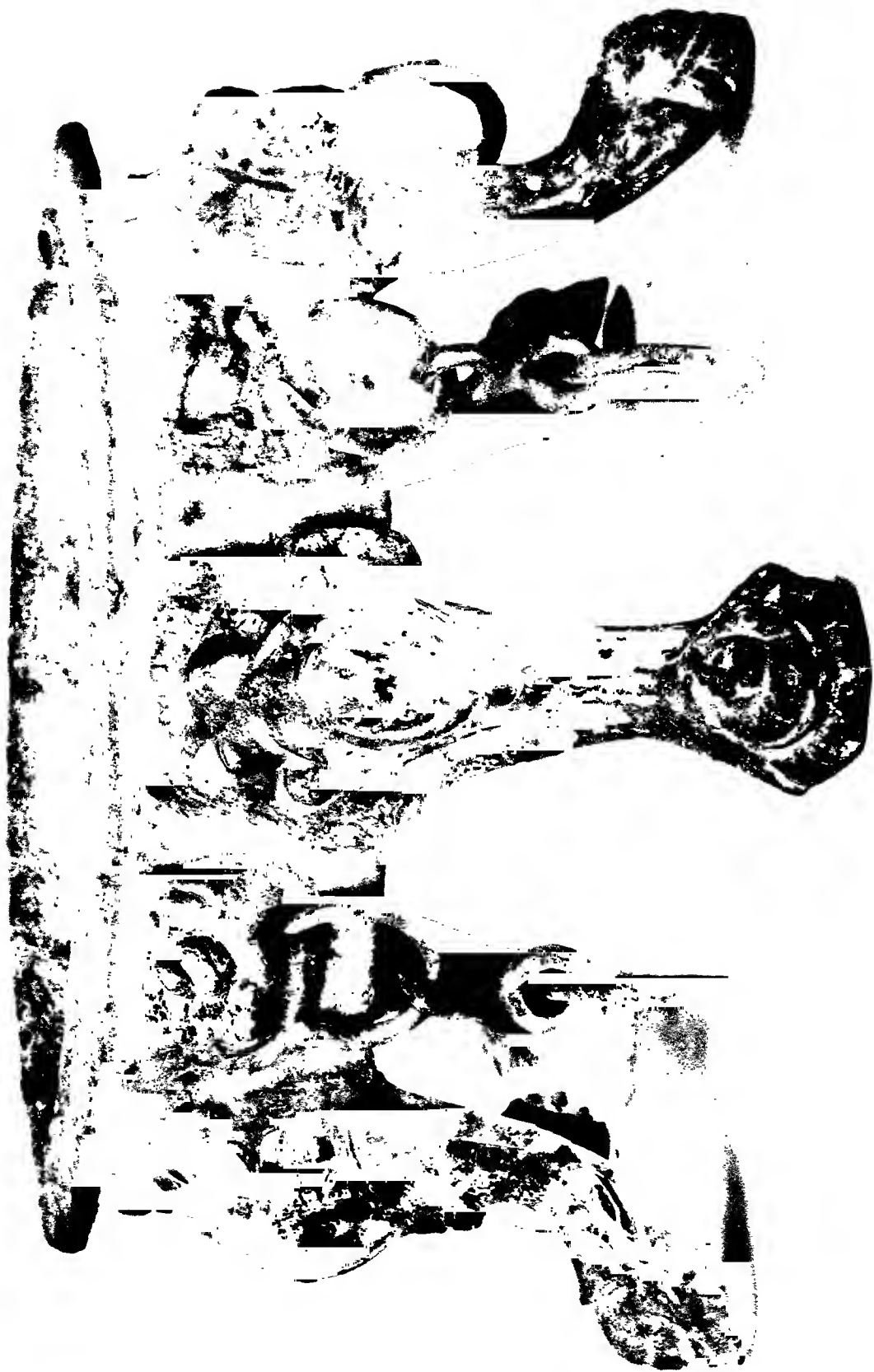
Statuettes funéraires. Deux hommes(?) et une femme. Terre grise, colorée sur enduit blanc.
Coll. Dr. Burchard, Berlin.



Grandes statuettes funéraires; deux femmes portant chacune une fleur.
Terre grise, coloriée sur enduit blanc. *Coll. Eumorfopoulos.*



Grande statuette funéraire : femme assise. Terre grise, coloriée sur enduit blanc.
Coll. David Weill.



Suspension pourvue de chaînes et de cinq pieds. Bronze doré. C. T. Loo et Cie.



A



B

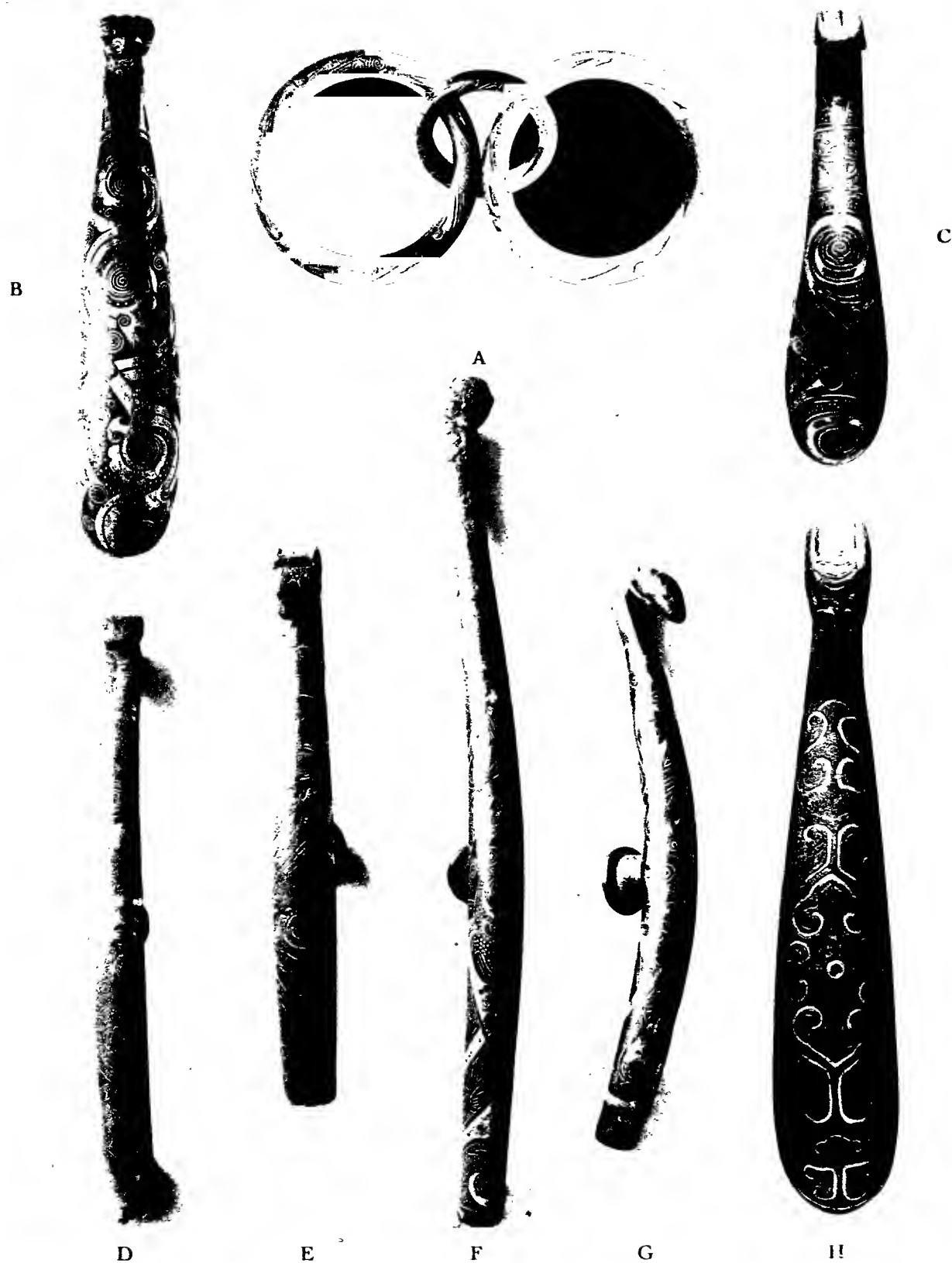
C

D

Bronzes incrustés.

A. Bout de hampe d'un *ko*. *Louvre (don J. Sauphar).*

C. Bout de manche. — B, D. Agrafes figurant un lapin et un dragon. *Coll. H. Oppenheim.*



Bronzes incrustés

A. Chaîne de trois anneaux. — B. Agrafe à corps bombé. *Nationalmuseum, Stockholm.*

C. Agrafe à corps cintré. *Coll. Ctesse Hallwyl.*

D, E, F, G. Agrafes tubulaires à tête d'animal. *C. E. A.*

H. Agrafe à corps bombé, tête d'animal (VII^e siècle probablement).
Coll. Ctesse Hallwyl.



A



B



C



D

- A. Petit oiseau. Bronze incrusté. *Coll. Dr. Burchard.*
 B, C. Avers et revers d'un poids de manche (?) figurant un couple d'oiseaux.
 Bronze doré. *Coll. Eumorfopoulos.*
 D. Poignée en forme d'oiseau. Bronze. *Coll. Eumorfopoulos.*



A



B



C



D



E



F

- A. Chimère. Statuette de bronze doré. *Coll. Stoclet.*
 B. Lion accroupi. Bronze doré. *Coll. Henri Rivière.*
 C. Poids de manche : groupe de chimères. Bronze. *Coll. Jean Sauphar.*
 D. Poids de manche : chimères. Bronze doré. *Staatliches Museum, Berlin.*
 E, F. Poids de manche : dragons. Terre-cuite. *Coll. Sirén.*



A

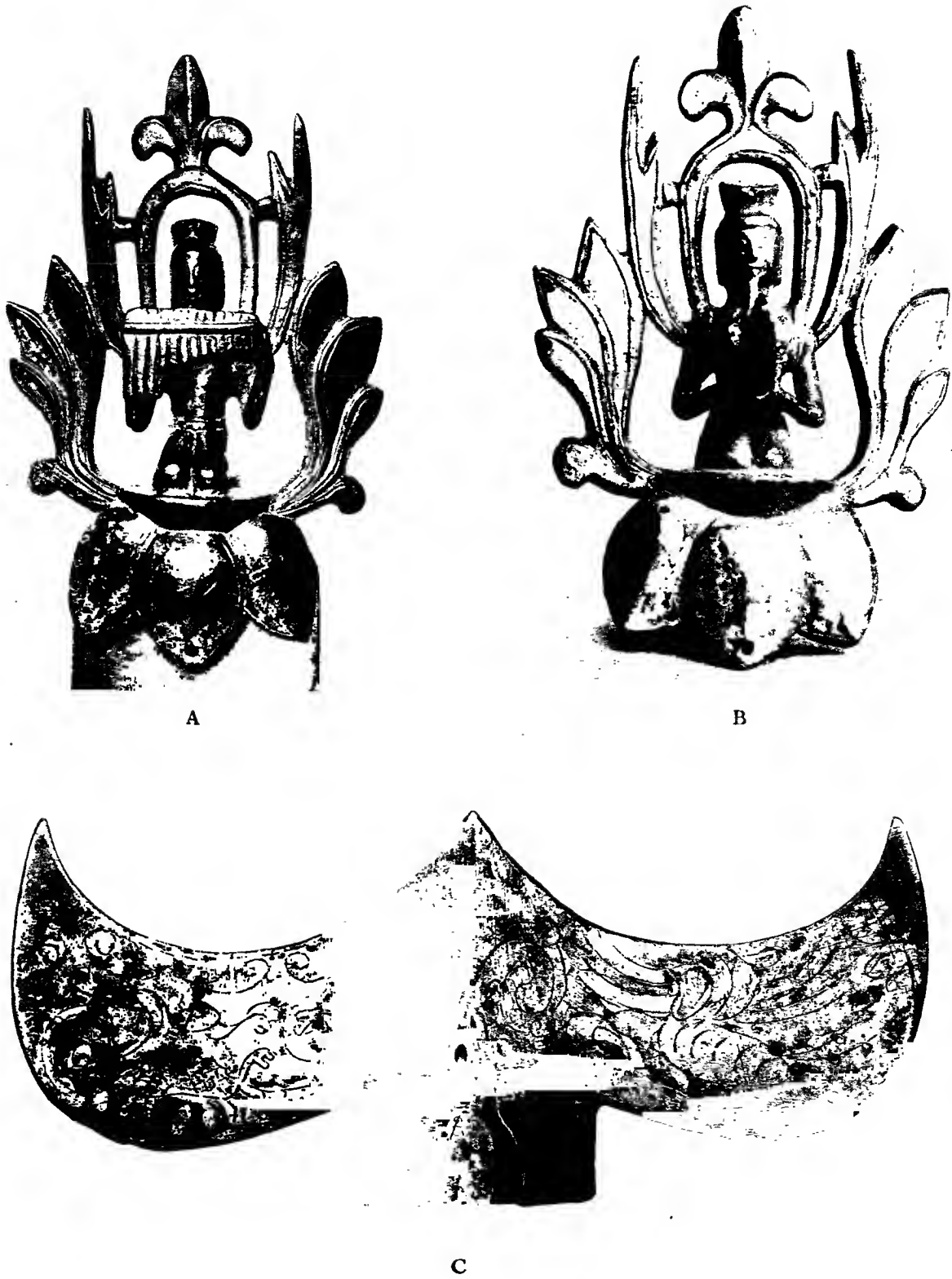


B



C

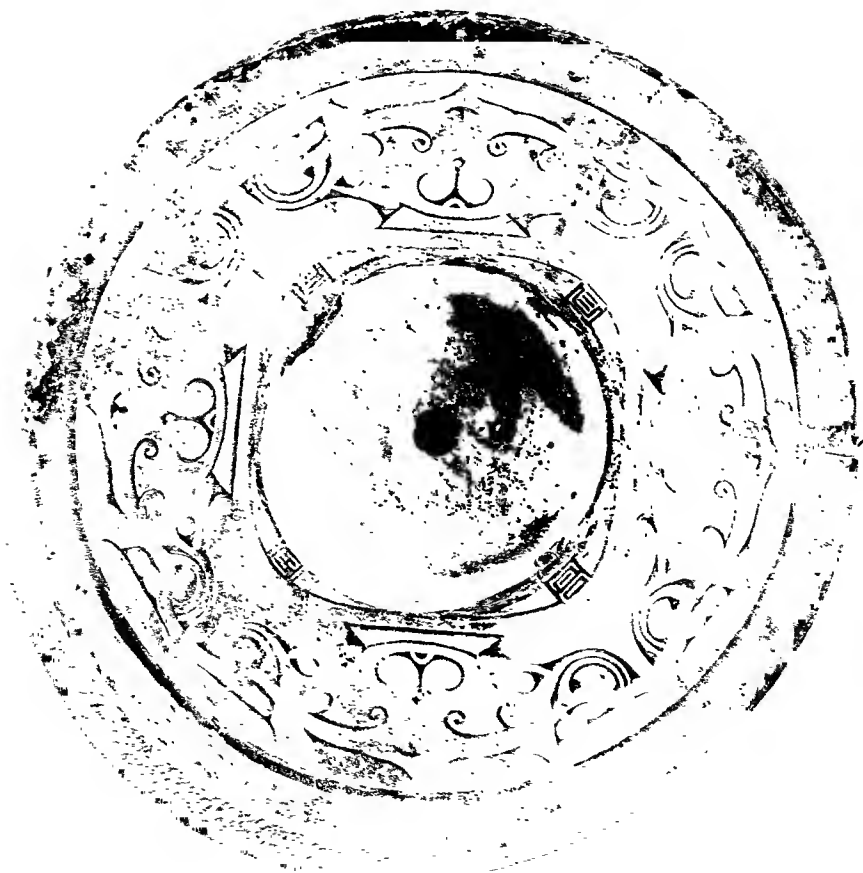
- A. *Hou piao* en forme de chimère. *Freer Gallery, Washington.*
 B. Deux *hou piao* (ouverts) figurant des tigres au repos. *C. T. Loo et Cie.*
 C. Poids (?) en forme de tigre au repos *Freer Gallery, Washington.*



Bronzes dorés. Apsarâs musiciennes sur un lotus. A. *Coll. Oscar Raphaël*. — B. *Coll. Sirén*.
C. Garde de sabre. Ornaments gravés. *Freer Gallery, Washington*.



A



B

- A. Miroir orné de quatre dragons au milieu de personnages taoïques. C.E.A. (O.S.).
 B. Miroir à gros mamelon central; rinceaux gravés.
 S.A.R. le prince héritier de Suède.



"A book that is shut is but a block"

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY

GOVT. OF INDIA
Department of Archaeology
NEW DELHI.

Please help us to keep the book
clean and moving.

S. D. 148. N. DELHI.